FONDATION SINGER-POLIGNAC

RAMEAU

TRAITE DE L'HARMONIE

précédé de

RAMEAU, ET LES MEPRISES DE LA TRADITION

par Joseph-François Kremer

MERIDIENS KLINCKSIECK

TRAITÉ DE L'HARMONIE

précédé de

RAMEAU, L'HARMONIE ET LES MÉPRISES
DE LA TRADITION

Collection de musicologie

dirigée par Joseph-François Kremer

KREMER (J. F.), *Les formes symboliques de la musique*, 1984.

FONDATION SINGER-POLIGNAC

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

TRAITÉ DE L'HARMONIE

précédé de

RAMEAU, L'HARMONIE ET LES MÉPRISES DE LA TRADITION

par Joseph-François Kremer

PARIS
MERIDIENS KLINCKSIECK
1986

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© Fondation Singer-Polignac et Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1986

ISBN 2-86563-157-5

Je remercie

la Fondation Singer-Polignac,

M. Edouard Bonnefous, Chancelier de l'Institut de France, Président de la Fondation Singer-Polignac,

M. Jean Françaix, Compositeur, Membre du Conseil supérieur du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris,

Mme Yvonne Brucker, Secrétaire générale de la Fondation Singer-Polignac,

M. Frédéric de Buzon qui a gracieusement prêté son exemplaire personnel du *Traité de Rameau*,

qui ont permis que cette œuvre voie le jour

Joseph-François KREMER.

JOSEPH-FRANÇOIS KREMER

RAMEAU, L'HARMONIE ET LES MÉPRISES DE LA TRADITION

AVANT-PROPOS

Nous chercherons essentiellement à présenter le Traité de Rameau (1683-1764) dans une analyse cursive et méthodique, en y incluant progressivement certaines références qui nous semblent importantes. Celles-ci seront tenues au niveau de la comparaison avec d'autres traités et échelonnées à partir des règles du *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Nous tiendrons également compte des différents ouvrages qui succédèrent au Traité de 1722, et des études par lesquelles Rameau pose la teneur de ses vues théoriques. L'analyse que nous proposons vise à restituer dans l'ordre les idées et les démonstrations, énoncées comme elles le sont dans le Traité. Ce qui, tout en donnant un memorandum, offrira au lecteur du texte original certains éclaircissements indispensables.

Nous profiterons de cette analyse pour laisser se rencontrer les réactions positives, ainsi que les controverses animées tour à tour par Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) et d'Alembert (1717-1783). Notre étude comportera à travers l'exposé qu'il nous est donné de faire, une esthétique des années 1720-1780. A l'aube du style classique allemand, nous proposerons de repérer les bases de ce qui aurait pu devenir une réelle tradition musicale française. En effet, le passage de la théorie à la pratique posait alors des dilemmes éthiques majeurs à l'endroit des différentes conceptions du musical, opposant le goût à la raison et utilisant une rhétorique savante qui, au XVIIIe siècle, n'était pas dénuée de brio. Nous proposons en hypothèse la conceptualisation d'une liberté possible en matière de création musicale : en particulier, dans notre approche intitulée « De la tradition ».

Pour faire connaître « les successeurs de Rameau », nous présenterons les principaux ouvrages théoriques et pratiques de l'étude de l'harmonie, publiés après le Traité de Rameau, en relation avec l'institution éducatrice. Dès 1802 avec Charles Simon Catel (1773-1830) et les écrits théori-

ques de Choron (1771-1834), Fétis (1784-1871), Augustin Savard (1814-1881), Napoléon Henri Reber (1807-1880), Théodore Dubois (1837-1924), Charles Koechlin (1867-1950) et, récemment, Marcel Bitsch ont, depuis la création du Conservatoire en 1795, contribué à l'enseignement officiel de l'harmonie en France. Certains de leurs traités ont été utilisés une vingtaine d'années environ. La méthodologie pratiquée prendra en compte le fait que la fonction pédagogique use de principes formulés au sein de systèmes académiques qui ont pour unique référent leur propre modèle, faisant ainsi valoir des droits sur une conception organique et créatrice des fondements de l'écriture. Mais on peut concevoir une idée de la transmissibilité selon laquelle « la subjectivité n'a lieu d'être que si elle est fondée en substance », puisque « les grandes individualités passées qui tiennent lieu de catégories ont formé un ensemble qui transmet aux musiciens ultérieurs » — pour reprendre des termes que nous aurons le loisir de justifier [1]. En effet, il faut penser qu'en tant que « substance » la subjectivité organique de l'œuvre peut apparaître en toute objectivité théorique légitime.

Pour terminer notre étude nous évoquerons le Traité d'harmonie de Schoenberg (1874-1951), qui constitua une étape décisive, lors de sa première édition en 1911 [2], et de sa troisième édition en 1922, égale par son ampleur à la publication en 1722 du Traité d'harmonie de Rameau. Nous avancerons en hypothèse qu'à l'examen des deux Traités nous pouvons concevoir comme appropriée l'appellation complémentaire de « Traité de composition » pour désigner l'un et l'autre, car les deux Traités ouvrent une voie nouvelle à la pratique de l'écriture musicale dépassant, sans aucun doute, les finalités qui sont habituellement celles des Traités d'harmonie, conçus généralement comme des traités pratiques de règles harmoniques à l'usage des musiciens — ces derniers, d'ailleurs, firent souvent leur chemin en tant qu'harmonistes confirmés, laissant la part de l'imagination créatrice bien de côté.

Enfin, une corrélation possible entre l'étude des formes symboliques de la musique et celle de l'harmonie sera envisagée, ménageant à la lecture des textes musicaux une tout autre écoute, comme nous avons déjà tenté de l'instaurer [3].

1. Ernst BLOCH, *L'Esprit de l'utopie*, trad. A. M. Lang et C. Piron-Audard, Gallimard, Paris, 1977, voir « Philosophie de la musique », p. 63.

2. Arnold SCHOENBERG, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Vienne, 1911.

3. Voir notre précédente publication, *les Formes symboliques de la musique*, Klincksieck, 1984.

I. VUES THÉORIQUES

Comment définir la démarche du Traité d'harmonie de Rameau ? Bien qu'il n'ait découvert le principe de résonance du corps sonore qu'après avoir rédigé son Traité d'harmonie, Rameau « a été le premier à avoir développé un système de la basse fondamentale, et ainsi permis d'articuler rigoureusement les règles de l'harmonie » [1]. L'édition du Traité produisit une révolution dans le monde de la musique, car Rameau était autant un créateur qu'un pédagogue [2]. En outre, développé à partir de sa propre expérience ainsi que le reconnaît Hans Pischner [3], le Traité de Rameau est, en effet, conçu comme un Traité de composition. L'optique d'un traité de composition musicale diffère de celle d'un traité d'harmonie dans le sens que nous expliciterons de la façon suivante. D'une part, le traité de composition, bien qu'utilisant des préceptes de base et une théorie donnée, ne s'en sert qu'avec le lien constant qui lui est institué à l'aide du signe concret qu'est le son. L'imagination lui est reliée comme une ingérence de choix possible attendant le geste du créateur. D'autre part, un traité de composition peut élaborer une étude complète sur la métrique musicale et traiter également le sujet des styles et des principales écoles dominantes ; d'ou le rapport avec les formes symboliques.

Lorsque le geste du créateur apparaît, l'effet de l'évocation crédible d'un tel traité lui laisse le champ libre : ce qui n'est aucunement le cas en ce

1. Nous citons textuellement ce jugement que nous partageons, et qui est celui de Heinrich Christof Koch, dans son *Musikalisches Lexikon* de 1802 (pp. 701 et suiv.).

2. C'est aussi ce que remarque Michaela Keane, dans *The Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau*, The Catholic University of America Press, Washington, D.C., 1961, p. 37.

3. Hans Pischner, *Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus*, Veb Breitkopf & Härtel, Musikverlag, Leipzig, 1963, p. 79.

qui concerne un traité d'harmonie en général. En effet, à partir de la fin du second livre du Traité d'harmonie, Rameau offre un horizon nouveau, car il n'invoque pas l'application mais plutôt la création de l'artiste et le geste. Bien que son désir eût été de dégager une méthode à la manière de Descartes au sujet du phénomène musical — dont l'idée première était de cristalliser l'origine formelle du son et des résonances qui s'ensuivent — Rameau eut à combattre un paradoxe qui n'aurait pas dû en être un. D'une part, il voulut définir la pratique créatrice qui l'animait déjà et, d'autre part, défendre une voie épistémologique qui, à son époque, pouvait prendre l'apparence d'un devoir vis-à-vis de l'esthétique du goût ainsi que du sensualisme expressiviste qui avait cours sous le règne de Louis XV.

Avant de conclure que l'application des règles et la création musicale déterminent deux actes intentionnels différents, il n'est pas contre notre pensée que l'on puisse isoler ou réunir certains caractères qui font du musical une sorte d'alchimie née de recettes pratiques ayant vue sur les œuvres elles-mêmes. Ces éléments pratiques se distinguent aussi bien comme composants isolés de l'écriture que comme ensemble global, qu'il s'agisse de l'expression ou de la texture même de l'utilisation des sons et agrégats, ou encore des couleurs sonores des instruments. En voici quelques exemples précis.

Dans les « Principes de composition », Rameau vante les qualités du violon qui permet, grâce à la sûreté de son école, de faire exécuter avec certitude « toute sorte de musique en général ». Au sujet des autres instruments, Rameau avait conscience qu'une réelle mutation s'opérait quant à leur facture. Aussi n'hésitait-il pas à rencontrer les instrumentistes pour s'informer des progrès accomplis dans chaque domaine. Vis-à-vis de l'expression de l'Art vocal, soit en récitatif soit en forme d'airs, les simultanéités musicales avec les réalités culturelles sont évidentes. Pour exemple, on relève à la page 162 du Traité une définition du chant comme imitatif de la parole. Le terme « imitatif » est propre à l'esthétique du XVIIIe siècle. Nous le trouvons chez Jean-Jacques Rousseau comme chez Chabanon. Pour l'un, il est la définition d'un mode de communication, et pour l'autre, il est la conséquence d'une lumière faite sur la phénoménologie expressiviste. Toujours chez Rameau, dans le *Nouveau système de musique théorique* de 1726, nous avons même la liaison entre « expression » et « harmonie » comme, dans le Traité de 1722, la corrélation entre la musique et la « langue des passions ».

Avec la préface de *Génération harmonique* [4] Rameau fait, en 1737, la synthèse de ses recherches et les restitue vis-à-vis de ces « Messieurs de l'Académie Royale des Sciences ». Il pose en mémoire la découverte de la basse fondamentale qu'il a énoncée dans le *Traité d'harmonie* de 1722 : la

4. Voir *Génération harmonique ou Traité de théorique et pratique*, Prault, Paris 1737.

basse fondamentale est l'*unique boussole de l'oreille* ; c'est ainsi que Rameau définit l'importance de la basse harmonique, cette attraction du son nécessaire pour suivre le cheminement mélodique d'une phrase musicale. Puis il justifie, toujours dans la même préface, la source de cette théorie dans son *Nouveau système* de 1726, où il a développé à l'aide de l'expérience la notion de l'origine de l'harmonie à partir de la résonance du corps sonore dans l'air. Cette découverte est, en fait, due à Joseph Sauveur (1653-1716) en 1700-01 [5], dont la communication à l'Académie des Sciences n'était pas dirigée vers une pratique de compositeur : géomètre et physisien, Sauveur était acousticien et apportait une méthode permettant de compter les vibrations. Pour Rameau dans les *Observations*, le produit de la résonance du corps sonore, ce sont les consonances, « puisqu'on n'en peut inférer autre chose, sinon que le principe démontré est l'organe de toutes ces facultés qu'on vient de reconnaître nous être naturelles » [6]. Le corps sonore en mouvement engendre ses sous-multiples (ses parties aliquotes) et ses multiples (les parties aliquantes). Ainsi « l'harmonie est donnée par la résonance du corps sonore ». [7]

Rameau se situe lui-même selon trois attitudes ; dans la première, il nous apparaît en tant que théoricien cartésien faisant de la musique une science physicomathématique (voir *Génération*, chapitre II) ; en second lieu, c'est un compositeur qui cherche à répertorier le fruit de son imagination à l'aide de formules et de symboles physico-psychologiques ; et, en dernier lieu, c'est un esthéticien répondant aux polémiques de son temps.

Quant à l'intention de *Génération harmonique*, l'ouvrage propose une théorie sur les générations différentes de résonances qui s'échelonnent à partir de la résonance de la basse fondamentale, tandis que les sons s'y développant appartiennent à d'autres basses fondamentales. C'est surtout dans les chapitres XI, XII, et XIII — « Origine du mode Mineur » où il est démontré qu'il n'y a que deux modes, et présenté l'origine du rapport des modes — que Rameau franchit un grand pas devant toutes les théories déjà avancées. Au sujet de la formation des modes, à la page 143 de *Génération harmonique*, est précisé le fondement des modes relatifs. Rameau expose le rouage du cycle des dominantes et sous-dominantes, formulant les fondements de la modulation aux tons rapprochés ainsi qu'à leurs relatifs.

---

5. « Principes d'acoustique et de musique », in « Histoire de l'Académie Royale des Sciences » (1700-1701).

6. Voir *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Paris, 1754, p. 9.

7. « *Op. cit.*, p. 39. Le phénomène de la résonance a été à l'origine de nombreuses discussions en particulier au Colloque international, *La Résonance dans les échelles musicales*, organisé par J. Chailley, Editions du C.N.R.S., Paris, 1963. Les observations de Sauveur étaient limitées, car, étant sourd, il ne se fondait que sur les perceptions de la vue et du toucher ; or, ainsi que le précise E. Leipp, « l'oreille enregistre des amplitudes qui sont de l'ordre de grandeur de celle d'un atome d'hydrogène » (« Critique des fondements de la théorie de Jean-Philippe Rameau », in *Revue Musicale*, numéro spécial 260, p. 103).

II. VUES HISTORIQUES

Le XVIIe siècle voit avec Descartes la séparation entre l'âme et le corps, le XVIIIe siècle lui répond par la dialectique dissociée de l'âme sensible, imprimant à tout esprit théorique une perte de valeur de son application. La théorie de Jean-Philippe Rameau ne touche pas uniquement aux structures profondes de la musique, elle englobe aussi l'ossature de surface, surtout lorsque l'on sait comment et en quoi une modulation thématique prend une réelle importance dans la construction d'une forme musicale. Il en va de même quant à la métrique et quant à la dynamique musicales, comme il est démontré à partir de la fin du second livre du Traité de l'harmonie.

La valeur du dialogue esthétique du XVIIIe siècle en France ne contribue malheureusement pas à enrichir le discours théorique avec le répondant efficace que celui-ci aurait mérité. Toutefois, les efforts pour désarticuler une forme d'esthétique intouchable quant à l'immuable du modèle antique, qu'il soit aristotélicien pour le théâtre, pythagoricien pour la musique ou platonicien pour l'eudémonie en général, s'avèrent efficaces à l'humanisation de la pensée artistique. La non transposition directe de ces modèles ou sujets avec le monde vivant met en parallèle la rigueur des formes conçues comme des figures de statues dans le monde des arts, avec l'observation des règles dans le théâtre et ce que l'on peut appeler la convention des genres. Dès le XVIIe siècle avec Pierre Corneille, la mutation de la tragédie et de la comédie joue le paradoxe des dualités, telle une conception possible d'une comédie historique [1]. Ensuite, la transition du théâtre à la musique, pour ce qui est de la comédie, se présente au XVIIIe siècle avec la comédie

1. « Diderot et le théâtre », in *Diderot*, Editions de la Comédie française, Paris, 1984, chapitre « Théorie et pratique dramatique » par Peter Szondi.

larmoyante, aussi bien au théâtre qu'à l'opéra-comique dès 1740. Les personnages et les sujets sont les reflets de la vie par le moyen de « tableaux » ainsi que le définissait Diderot, tandis que Greuze peignait ces mêmes « tableaux » et que Grétry les composait musicalement. Des tableaux de la vie quotidienne reflétaient donc la vie rurale ou bourgeoise.

Attendrir et émouvoir, telle était la finalité de la musique de l'opéra-comique, tandis que les livrets devaient édifier. Si, comme l'écrivait Favart, « l'opéra-comique ne désemplit point », il « écrase absolument tous les autres spectacles » [2], et si l'on pouvait aller entendre *le Roi et le fermier* de Monsigny en 1762, ou *le Déserteur* en 1769, il est nécessaire de remarquer que la venue en France du Chevalier Gluck fit un bien considérable en palliant cet engouement national pour la comédie légère ou la comédie à vaudeville. Aussi, passons de l'opéra-comique à l'opéra. En 1774, Gluck arrivait à Paris avec la première représentation d'*Iphigénie en Aulide* le 19 avril de la même année, et plus tard tous ses grands opéras représentés en cinq ans. Le public français, étant dans l'impasse que l'on sait vis-à-vis de l'opéra, apprécia cette leçon de musique. L'intérêt dramatique et la sobriété des livrets firent en sorte de calmer les esprits et les querelles passées.

Cette leçon de musique est, en fait, une attaque directe contre le goût musical. L'opéra français était alors, selon Gluck, « une montre richement montée, garnie de pierres les plus précieuses, mais dont le mouvement intérieur ne valait rien » [3]. Malheureusement, après le départ de Gluck, la romance sera le refuge d'une sentimentalité naïve, où la musique instrumentale retrouvera son rôle subalterne d'« accompagnements qui suivent la voix sans la troubler » [4].

La querelle des Gluckistes et des Piccinnistes était cousue de fil blanc. Piccinni n'arriva en France qu'au début de 1777, et se vit être pris, presqu'à son insu, comme le représentant antigluckiste. Il ne se fit jouer à Paris qu'en 1778 avec son opéra *Roland*. Gluck n'avait alors plus rien à prouver à la France en matière de musique, si ce n'est en 1779 de produire son *Iphigénie en Tauride*. Pierre Berton (1727-1780), alors directeur de l'Opéra, fit se rencontrer Gluck et Piccinni à l'occasion d'un dîner, comme il est raconté dans l'ouvrage de Desnoiresterres, auteur traitant de ces querelles [5] : les musiciens s'entendirent à merveille, et en vinrent à parler de la forte naïveté des Français au niveau de la discussion d'opinion. Gluck a eu le mérite de restaurer l'opéra français dans l'état de sclérose où il se trouvait après la querelle des Bouffons, et surtout du fait des théories antiramistes développées par les Encyclopédistes, et cela grâce à son équité envers

2. FAVART, *Mémoires et correspondance*, t. I, p. 242, Paris, Collin, 1808.
3. *Correspondance de Grimm*, t. XI, p. 493, 1753-1790, éd. Tourneux.
4. LACÉPÈDE, *La poétique de la musique*, t. II, p. 327, Paris, 1785.
5. DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccinni*, Paris, Didier, 1870.

la musique italienne, face à ses propres origines en tant que musicien allemand.

L'abbé Leblond a réuni toutes les évolutions relatives à ces querelles dans un recueil s'intitulant *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par Monsieur le Chevalier Gluck* (1781). Leblond cite Suard (1734-1817), un défenseur de Gluck : « Vous avez jeté les yeux sur la France ; vous avez saisi le moment où, ennuyés de notre ancienne musique, nous cherchions en tâtonnant celle qui pourrait nous convenir ; vous n'avez point été effrayé de l'anathème lancé par M. Rousseau contre notre langue, et vous l'avez jugée digne de recevoir les plus grandes richesses de la musique. Vous nous avez préservés de la méprise presque inévitable où nous allions tomber en adoptant un genre qui n'aurait été que la musique italienne altérée et dégradée... Enfin vous êtes venu nous donner une musique vraiment nationale [6]. » Cette citation se passe de commentaire. Elle situe historiquement et *a posteriori* un point de non retour.

Mais, revenons en arrière, c'est-à-dire aux mois d'octobre et de novembre 1722, dates du compte-rendu élogieux du père Castel dans le fameux *Journal de Trévoux*, dont Erwin R. Jacobi cite *in extenso* les articles à l'honneur du Traité de Rameau [7]. Castel, mathématicien et philosophe, souligne l'idée nouvelle et originale d'une « science de la musique », la musique n'ayant été considérée jusque là que comme un art. Et cette reconnaissance de Castel peut maintenant s'interpréter comme l'aveu que la théorie de la musique de Rameau est bien, ainsi que l'écrit aujourd'hui Pischner, le début du siècle des lumières [8]. Castel insiste, du point de vue historique, sur l'une des découvertes de Rameau : celle de la basse fondamentale rendant sensible la modulation ; de même, il reconnaît que Rameau fait de l'unité le principe du nombre, du son grave le principe du son aigu, et qu'avec lui l'oreille sous-entend ce qu'elle n'entend pas. Malgré ces merveilles reconnues chez Rameau en 1722, le père Castel changera de parti en 1735, dans ses *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique* : alors, il prétendra que c'est Kircher [9] l'inventeur de la basse fondamentale. Aussi Rameau dut-il répondre, dans le *Journal de Trévoux* de juillet 1736, par une lettre ouverte adressée à Castel, pour affirmer que Kircher en était resté aux théories de Zarlino.

Ce revirement de Castel en 1735 est à rapprocher d'un autre revirement, celui de d'Alembert en 1762.

---

6. Leblond, *op. cit.*, p. 233. Voir L. Striffling, *Esquisse d'une théorie du goût musical en France au XVIIIe siècle*, Paris, Libr. Delagrave, 1912, p. 255, note 41.

7. Voir l'édition de Erwin R. Jacobi, Jean Philippe Rameau, *Complete Theoretical Writings*, Miscellenea I, 3, American Institute of Musicology, 1967, pp. XXVIII-XLVIII.

8. Pischner, *op. cit.*, p. 79.

9. A. KIRCHER, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Romae, 1650.

III. LES SUCCESSEURS DE RAMEAU

On peut, certes, esquisser une histoire de l'harmonie à partir des œuvres musicales elles-mêmes et, donc, passer sous silence les théoriciens. On partira alors, comme le fait P. A. Scholes [1], d'une première phase caractérisée par le parallélisme et les intervalles parfaits, au Xe siècle, pour remarquer que la seconde phase se situe à la fin du Xe siècle et se caractérise par le non parallélisme. On distinguera ensuite une phase de liberté accrue au début du XIIe siècle et l'apparition du *Canto Fermo*. A la quatrième phase, au début du XVe siècle, on reconnaît un art de l'harmonie donnant lieu déjà à des compositions développées comme celles de Dunstable (1385-1453), où prédominent la tierce et la sixte. Cinquième phase, à la fin du XVIe siècle, avec la polyphonie dans sa haute période, dans les œuvres de Palestrina, Lassus, Victoria et Byrd. Les premiers opéras apparaissent à la sixième phase, au début du XVIIe siècle, et l'harmonie y reçoit une application dramatique. A la septième phase, polyphonie libre chez Haendel, Bach et leurs contemporains : ce qui conduit aux élaborations contrapuntiques de la fin du XVIIIe siècle. Avec la phase VIII, la grâce succède à la profondeur, les fils de Bach, Haydn et Mozart vont simplifier l'harmonie. On passe ensuite à une phase d'intensité émotionnelle, la phase IX, au début du XIXe siècle : effets de la Révolution française, « *Sturm und Drang* », passion et introspection à la *Werther*. Phase X : c'est l'harmonie romantique qui permet un schème harmonique fondamental, décoré à profusion selon un genre très chromatique. Phase XI : impressionnisme de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. Phase XII : époque des systèmes empiriques. Phase XIII : le XXe siècle use souvent d'un contrepoint à deux parties. Phase XIV : la polytonalité la caractérise, mais Bach en usait déjà.

1. P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University press, Oxford, 1983, pp. 444-450.

Phase XV : enfin, nous avons l'atonalité, ou l'absence de clé, ainsi que Schoenberg l'a pratiquée très tôt. Phase XVI : les « microtons » apparaissent ; le compositeur tchèque Alois Hába (1893-1973) pratique un langage musical par quart et même sixième de ton.

Mais nous ne nous lancerons pas dans l'histoire de l'harmonie et, sans viser à l'inventaire exhaustif, nous chercherons quels furent les principaux continuateurs de la théorie de l'harmonie, essentiellement en France. Nous espérons ainsi ponctuer l'évolution de la théorie telle qu'elle se fit surtout dans l'institution éducatrice, et donc, dès 1795, au Conservatoire de Paris. Nous compléterons cette revue par une bibliographie des traités les plus connus, de Rameau à Schoenberg, et au-delà [2].

Rameau lui-même ne s'en tint pas à son propre *Traité de l'harmonie*. Il en corrigea, d'abord, les fautes dans son *Supplément* qui, ainsi qu'indique son titre, « contient des changements de deux chapitres, et quelques corrections nécessaires » (page 1-17 en fin du *Traité*, édition de 1726) [3]. Il avait, d'ailleurs, annoté son propre exemplaire du *Traité* de remarques marginales : le fac-similé édité par Erwin R. Jacobi [4] correspond à cet exemplaire et l'éditeur constate que les annotations marginales seront reprises dans le Supplément. Nous avons tenu compte de ce Supplément dans notre analyse.

Dès le *Nouveau Système de Musique*, publié en 1726 et rédigé après la lecture des travaux de Sauveur, Rameau complètera son propre Traité, à la fois dans le sens de la précision et dans celui de la confirmation. Depuis Jean-Philippe Rameau, jusqu'au début du XXe siècle, le phénomène de la résonance est à la base de l'évolution du langage musical. Un même son engendre organiquement tous les éléments d'un même accord. C'est ce que Rameau appelle la « génération », et c'est ce qui concerne effectivement le renforcement d'intensité des harmoniques naturels de ce son ; ainsi, le « corps sonore » engendre ses sous-multiples (le demi, le tiers, le quart, le cinquième) ou parties aliquotes, et fait résonner « son tiers 1/3 qui est sa 12e, ou double *Quinte*, et son cinquième 1/5 qui est sa 17e majeure, ou triple *Tierce majeure* » [5]. C'est ce que Rameau précise en 1754. De même, continue-t-il, le « corps sonore » engendre ses multiples ou parties aliquantes : « en les faisant frémir » [6]. D'où naît la proportion arithmétique 1, 3, 5. Les deux proportions, harmonique et arithmétique, « forment chacune une espèce de groupe harmonique, auquel on ajoute autant d'*octaves* que l'on veut, et qui, à la faveur de cette addition, peut se combiner de toutes

2. Voir en fin de cette introduction au Traité de Rameau.
3. Le Traité de 1722 a été relié en 1726 avec un *Supplément* et le *Nouveau Système de musique théorique*. Il n'y a pas eu de réédition du Traité lui-même.
4. Jean-Philippe RAMEAU, *Complete Theoretical Writings*, Miscellenea, I, 3.
5. *Observations sur notre instinct pour la musique*, p. 32.
6. *Op. cit.*, p. 35.

les façons possibles » [7]. Dès que le corps sonore résonne, « on y entend l'Harmonique, on y sous-entend le géométrique dans les *Octaves* 1.2.4., et l'on y voit celle de l'Arithmétique dans le frémissement des multiples » [8]. C'est pourquoi Rameau peut écrire que « l'oreille, en musique, n'obéit qu'à la nature » [9]. Et c'est pourquoi aussi il peut affirmer que la mélodie n'est que le produit de l'harmonie ; et il démontre qu'ignorant l'harmonie théorique Lully a cependant, d'instinct, appliqué ses règles : « En voyant ce que peut le seul instinct, on voit en même temps la simplicité du principe qui le guide » [10].

Fétis explicitera, sur la base des deux accords originaires, l'un consonant (l'accord parfait) et l'autre dissonant (l'accord de septième), les cinq espèces de modification des accords : le renversement des intervalles, la substitution d'intervalles, les prolongations de consonances, l'altération de notes, et l'anticipation de notes. Tandis que Jelensperger (1797-1831) fera différents classements des accords dissonants, et qu'Hippolyte Colet classifiera les 7e [11].

Tout d'abord, non pas en tant que musicien, mais en tant que mathématicien, Jean Le Rond d'Alembert va reprendre l'essentiel du *Rapport* concernant la *Démonstration du principe de l'harmonie*, écrite par Rameau en 1750. Ce *Rapport* fut celui de l'Académie Royale des Sciences, dont d'Alembert était l'un des signataires. D'Alembert publie un précis grammatical de l'harmonie de Rameau, montrant quelles sont les lois de l'harmonie, et l'intitule *Eléments de musique théorique et pratique* (1752). Comme l'avait fait Rameau, d'Alembert met en avant la nécessité de partir de l'expérience — ce que Rameau appelle la « nature » — d'où la recherche de l'explication naturelle de la consonance, avec l'explication artistique de l'emploi de la dissonance. A la base de la théorie de l'harmonie se rencontrent donc les harmoniques, la résonance et l'identité de l'octave. A partir de quoi se définit l'accord parfait. Le mode Majeur est donné par les harmoniques des sons d'une basse fondamentale ; le mode mineur provient du frémissement des multiples en relation à la basse fondamentale. La modulation présente des contraintes fondées sur des tonalités adjointes. L'accord dissonant de septième se trouve résolu dans le discours musical pour plaire à l'oreille attentive aux successions intelligibles. D'Alembert résume les vues de Rameau, soit à propos de la génération de la basse fondamentale progressant par quintes, soit à propos des genres, chromatique et enharmonique, engendrés par la progression des tierces Majeures ou

7. *Op. cit.*, pp. 37-38.
8. *Op. cit.*, pp. 38-39.
9. *Op. cit.*, p. 21.
10. *Op. cit.*, p. 76.
11. Il s'agit de la classification des accords de septième en « espèces », accomplie dans *la Panharmonie musicale* (1837).

mineures. Il rappelle le principe de Rameau selon lequel procède la mélodie, et qui n'est autre que l'harmonie.

Avant de voir l'œuvre de Rameau directement continuée, signalons un théoricien original, Jérôme Joseph de Momigny (1762-1842). Cet auteur a pris des voies opposées à celles de Rameau. Ayant été organiste à Saint-Omer et à Lyon, J.J. de Momigny s'installe à Paris en 1800, où il dirige un magasin de musique jusqu'en 1828. A la fois compositeur et théoricien, il édite ses propres œuvres : trios, quatuors, sonates, etc... et son *Cours d'harmonie et de composition* (1803-1806). J.J. de Momigny a particulièrement insisté sur l'importance du rythme en musique, dont Fétis affirmera qu'il détermine chez l'auditeur les plus vives émotions, surtout s'il est prolongé. J.J. de Momigny anticipa sur les théories de Hugo Riemann concernant le *Taktmotiv*.

Alexandre Etienne Choron, historien de la musique et théoricien à ses heures, concevra une vaste étude « générale et raisonnée » de la musique sans la mener à bien. Il fit des études comparatives des écrits théoriques relatifs à la musique aussi bien en Italie qu'en Allemagne, comparant systèmes et écoles, en collaboration avec le compositeur italien Fiocchi (1767-1843). Il publia en 1804 un travail intitulé *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*. Il conçut en 1808 les *Principes de composition des écoles d'Italie* d'après les mêmes idées que les *Principes d'accompagnement*, dans la perspective d'un « synesthétisme », une combinaison de doctrines opposées. Il édita de nombreux textes anciens : les *Cantates* de Porpora, le *Stabat* de Palestrina, le *Requiem* de Jommelli, et des œuvres d'autres compositeurs. Il fut en 1812 chargé de réorganiser les Chœurs et les Maîtrises des Cathédrales, nommé directeur de la musique des fêtes religieuses. A la Restauration, le Conservatoire de Paris fut réorganisé, et Choron fut chargé de rédiger le plan des études, et de l'administration de cet établissement. Nommé directeur de l'Opéra en 1816, il en fut destitué en 1817. La Restauration favorisa l'ouverture d'une école pour Choron, ce qui aboutit en 1818 à la création du Conservatoire de musique classique et religieuse, école privée dont il fut le directeur. Il y fit créer des œuvres de Victoria, Haendel, Carissimi, Palestrina. Lors de la Révolution de 1830, toute subvention lui étant retirée, l'établissement qu'il dirigeait dut fermer ses portes.

En fait, le premier continuateur officiel de Rameau fut Charles Simon Catel. Lorsque la Convention eut décrété la création du Conservatoire de Musique en 1795, Catel y fut nommé professeur d'harmonie. Il fut aussi chargé de rédiger un *Traité d'harmonie*. L'ouvrage parut en 1802 et fut, dès lors, la base de l'enseignement de l'harmonie en France. Tout en simplifiant le Traité de Rameau, Catel prend comme son prédécesseur le point de départ des vibrations du corps sonore, et des divisions du monocorde. Il s'en tient à la formation de quelques accords naturels, et fait dériver les autres des altérations subies par les premiers. Il garde ainsi une théorie sim-

plifiée possédant une clarté certaine et une utilité indéniable. Malgré l'efficacité de ce Traité, il faut remarquer la rareté des exemples musicaux qui le caractérise. Mais il faut encore noter que Catel y perfectionne la théorie d'un adversaire de Rameau, Kirnberger (1721-1783), sur la prolongation des sons [12]. En 1816, après les événements politiques qui entraînèrent la destitution de Sarrette (1765-1858), directeur du Conservatoire qu'il avait fondé en 1795, Catel voulut, en se retirant, lui donner un témoignage de fidélité.

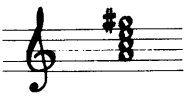
Entre-temps, en 1814, avait paru un *Traité d'harmonie* dont l'auteur, Henri Berton (1767-1844), entrera au Conservatoire en 1817 comme professeur de composition, après avoir été violoniste à l'Opéra, ainsi que compositeur et chef d'orchestre de l'Opéra-comique. Berton est l'auteur d'un ouvrage intitulé *De la musique mécanique et de la musique philosophique* (1826).

Le continuateur de Catel fut François-Joseph Fétis, compositeur et théoricien belge, qui dirigea le Conservatoire de Bruxelles en 1833. Depuis longtemps, Fétis avait entrepris de compléter le système rationnel de l'harmonie, laissé inachevé par Catel. Ce travail se trouve exploité dans le *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, terminé en 1816. Fétis y développe un principe portant à choisir l'attraction tonale psychophysiologique, plutôt que de systématiser des théories sur les rapports de la résonance en eux-mêmes. Ce Traité ne fut édité qu'en 1844, le Traité de Catel ayant été longtemps employé au Conservatoire de Paris, où, d'ailleurs, Fétis fut nommé en 1821 professeur de composition. Avant de créer la *Revue musicale* (1827-1833), il se contenta de publier une *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, en 1823, ainsi qu'un *Traité du contrepoint et de la fugue*, en 1824. Depuis 1806, Fétis préparait une *Biographie universelle des musiciens*, en 8 volumes, qui parut entre 1835 et 1844, date de parution de son Traité d'harmonie.

Par rapport à Kirnberger et à Catel, Fétis a expliqué le mécanisme de la substitution et de la combinaison de cette même substitution avec les prolongations et les altérations. Une polémique l'opposa à Gevaert, son successeur au Conservatoire de Bruxelles, au sujet de la *tonalité moderne*. Fétis a défini une multitude d'accords appelés enharmoniques. Il a fondé une règle appelée « identité de destination », à partir de laquelle il découvrit le mécanisme des altérations ascendantes et descendantes des intervalles des accords (exemple : accord de quinte augmentée ou de sixte augmen-

12. Johann Philipp Kirnberger avait pris parti contre Rameau dans son article intitulé « Fundamentalbass », qui parut dans *Allgemeine Theorie der schönen Künste* en 1771-1774. Son œuvre principale est *Die Kunst des reinen Satzes* (1771-1779). Une polémique s'étant propagée en Allemagne à propos de la basse fondamentale de Rameau, la réponse de Friedrich Wilhelm Marpurg plaida en faveur de Rameau, que ce compositeur et musicographe avait contribué à faire connaître en Allemagne : *Anhang über den Rameauschen und Kirnbergerschen Grundbass* (1776). Il avait traduit les *Eléments de musique* de d'Alembert.

tée) et des modifications telles que les prolongations et les substitutions. Il précisa les fonctions de l'harmonie dissonante artificielle des accords de 2e, 3e et 4e espèces : les accords de septième mineure, septième mineure et quinte diminuée, et accords de septième Majeure. Cette classification des septièmes est considérée comme classique ; on y ajoutera la septième diminuée et, au XXe siècle, Marcel Bitsch instaurera, dans son *Précis d'harmonie tonale*, deux autres catégories : les 6e et 7e espèces. Voir les figures 1 et 2 pour le mode mineur :

(fig. 1)  en La m.

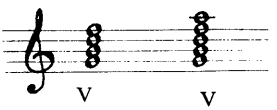
accord de 7e Majeure et parfait mineur

(fig. 2)

accord de 7e Majeure et 5te augmentée

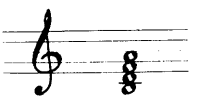
Ainsi qu'on peut le constater, la théorie de l'harmonie se développe d'un auteur à l'autre. De Kirnberger à Catel et Fétis, des changements importants sont intervenus, et, par delà quelques générations, de Fétis à Bitsch. On peut distinguer également une autre ligne théorique allant de Jelensperger à Napoléon Henri Reber et à Théodore Dubois.

Reber enseigne l'harmonie au Conservatoire de Paris dès 1851 et, en 1862, il remplace Halévy en tant que professeur de composition ; la même année, il publie son *Traité d'harmonie*, fondé sur les vues théoriques de Jelensperger qui procéda à différents classements des accords dissonants. Le Traité de Reber a été remanié par Théodore Dubois en 1889. Reber rattache au tronc naturel l'accord de 9e de dominante (figure 1), la quinte diminuée du VIIe degré (figure 2), la septième de sensible (figure 3), ainsi que les trois accords de septième diminuée (figure 4) :

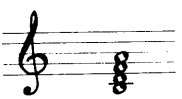
(fig. 1) 

V
7e de dom
état fond.
7
+

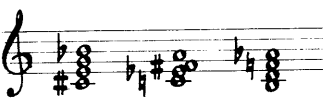
V
9e de dom
état fond.
9
7
+

(fig. 2) 

VII
(Accord considéré généralement comme 7e de sensible)
(1e renv de 9e de dominante voir fig. 3)

(fig. 3) 

même accord que le précédent
mais considéré comme en état de
1er renversement de l'accord de 9e de dom. sans fondamentale

(fig. 4) 

accord de quinte
et septième
diminuée

Ces accords de quinte diminuée, de septième de sensible, et les septièmes diminuées, possèdent tous une analogie avec l'accord de neuvième de

dominante, conçue comme l'émission partielle de cet accord (accord de 9e sans fondamentale).

Professeur puis directeur du Conservatoire de Paris de 1896 à 1905, Dubois a laissé un *Traité d'harmonie* (1891) qui constitue un ouvrage classique de référence, qui nous a servi de point de comparaison dans notre analyse du Traité de Rameau [13]. Le Traité de Dubois est, en effet, resté la base de l'enseignement de l'harmonie durant plusieurs générations, malgré la publication, en 1905, du *Traité d'harmonie* de François Auguste Gevaert (1828-1908). Gevaert, compositeur et musicologue belge, directeur de la musique de l'Opéra de Paris, puis, dès 1870, directeur du Conservatoire de Bruxelles, est aussi l'auteur de nombreux traités, surtout d'instrumentation et d'orchestration (1863, 1885, 1890), rédigés en correspondance avec l'évolution stylistique, harmonique et des différentes formes musicales : le tout formant un Traité de composition, vu par les exemples musicaux.

On aura relevé, au passage, le rythme qui ponctue les publications successives des traités d'harmonie, s'accordant au rythme des générations d'enseignants se succédant au Conservatoire de Paris. Dans cette continuité historique, certains jalons ont bénéficié d'une durée longue. Ils manifestent tous, par la voie didactique, la prise en compte d'un héritage exploité, renouvelé, enrichi jusqu'au XXe siècle. Il y a, certes, alors le *Traité de l'harmonie* (1927-1930) de Charles Koechlin (1867-1950), polytechnicien devenu compositeur et pédagogue, et qui fut l'un des premiers à pratiquer la technique sérielle ; or, il enseigna à l'Université de Californie, Berkeley, de 1927 à 1937, puis à la Schola Cantorum à Paris.

Le *Précis d'harmonie tonale* de Bitsch (1957) réalisera enfin une union fondamentale : le terme « tonal » renforce, en effet, une vue systématique de l'harmonie. Comme le précise Bitsch dans son Avant-Propos, nous concevons que le but d'un tel Traité puisse permettre d'acquérir l'assimilation d'une « syntaxe », tout en reconnaissant avant tout l'utilité pédagogique des règles de l'harmonie. Mais, bien que nous considérions l'acuité harmonique tonale comme indispensable pour l'étude des œuvres des XVII, XVIIIe et XIXe siècles, par contre nous doutons qu'un traité d'harmonie traditionnel puisse développer une fonction de « sensibilité harmonique » (voir p. 5 de l'Avant-Propos) dans le sens de la création artistique. En effet, ne serait-il pas naïf de se laisser prendre au jeu séduisant de la reproduction des modèles musicaux déjà existants, en oubliant quelque peu que l'on reproduirait les noms et les formes d'un langage dépassé ? Nous sommes, en effet, peu convaincus de la prépondérance artistique d'un exercice de style. Avec Bitsch, nous ne pouvons que confirmer notre opinion quant à la divergence entre l'*application musicale* et la *création musicale*.

Aujourd'hui, l'*Antitraité d'harmonie* (1979) d'Evelyne Andréani

13. Nous nous référons, naturellement, à d'autres Traités : à ceux de J. Chailley, de Bitsch, de Scholz, d'Augustin Savard, etc.

constitue une innovation à plus d'un titre ; et, d'abord, par sa conception à multiples facettes : tantôt traité historique, tantôt traité pratique ; ou encore, sous la forme d'un précis d'analyse ou sous celle d'un recueil sémiotique et d'analogie du musical, incluant l'étude des styles. L'enseignement musical universitaire, relativement récent puisqu'il compte une vingtaine d'années en France, trouve ici, aussi bien par les particularités que par les options, son aboutissement le plus caractéristique de notre génération. Face à un travail usant simultanément de tous les éléments d'une même discipline, nous proposons de voir, dans cet « antitraité », éminemment un traité du discernement musical.

IV. ANALYSE COMPARATIVE DU TRAITÉ DE RAMEAU

Les quatre livres du Traité de Rameau se partagent entre la théorie et la pratique. Les deux premiers livres, théoriques, concernent, le premier, les principes mathématiques dont Rameau prétend tirer ses théories, et, le second, la partie essentielle de son Traité. Les deux derniers livres, pratiques, traitent, pour le troisième, des règles de composition, et, pour le quatrième, de l'art de l'accompagnement.

Dans la préface, Rameau présente son travail comme un effort pour mettre de la clarté et de l'ordre dans la musique, « science des sons », afin « de rendre à la raison les droits qu'elle a perdus dans le domaine musical ». Il se dira, d'ailleurs, dans la préface de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, en 1750, « éclairé et frappé par la méthode de Descartes ». Toutefois, il admet, dans le *Nouveau système de musique théorique* de 1726, qu'un excellent musicien puisse maîtriser son art même dans l'ignorance de la théorie ; c'est dire qu'il ne prétendait nullement remplacer l'imagination par une « technique » aussi savante fût-elle. Et il assignait à la musique le but d'exprimer la pensée, le sentiment, et les passions, consacrant à « l'expression » un chapitre de son *Code de la musique* en 1760.

Son ambition est de chercher le principe qui se tient caché derrière les propriétés de la musique et de les préciser le mieux possible. Il se pose en promoteur de la *science de la musique* dont il veut définir les règles, pour que le savoir des musiciens soit à égalité avec leur aptitude à la beauté.

Sur sa méthode, nous lisons, toujours dans la préface du Traité, que ses démonstrations sont le plus simples possible, que les régles énoncées sont déduites dans l'ordre, et qu'elles ont toujours été contrôlées et confirmées ; enfin que l'explication se veut également simple. Simplicité, ordre, déduction, preuve : Rameau se situe dans la droite ligne cartésienne, tout en ayant fondamentalement recours à l'expérience. Les « longs discours » et

les « répétitions » ne sont là que comme une garantie de son grand soin pour ne rien laisser échapper dans cette mise au jour des règles et l'établissement des classifications qui sont les siennes.

Livre premier
« Du rapport des raisons et proportions harmoniques »

Dans le *premier chapitre* il nous est donné de lire la proposition de définition du son grave et du son aigu. Rameau introduit à la notion acoustique de la résonance avec les calculs arithmétiques. Tout en citant d'emblée la proposition de Descartes sur la résonance monocordiste d'un corps sonore, tirée de l'*Abrégé de la Musique* de 1618 [1], Rameau réfute la résonance naturelle du nombre 7 des harmoniques, déclarant que celle-ci ne peut donner aucun intervalle agréable. A noter que, dans son *Supplément*, contenant des changements et quelques corrections nécessaires, Rameau corrige le schéma de Descartes qui, dans le Traité, est cité comme suit : A D C E B, et qu'il faut lire A D C E B pour mieux comprendre que les subdivisions D C E sont comprises dans AB.

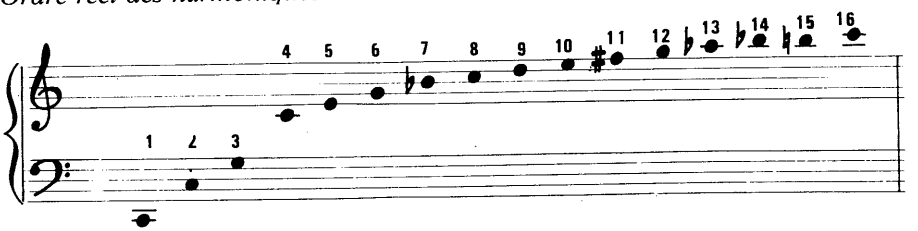
Pour remplacer cette résonance 7 « disgracieuse à l'oreille », qui est le si bémol, il remplace celle-ci par une répétition de la fondamentale, ce qui donne :

résonance	do	do	sol	do	mi	sol	do
	1	2	3	4		6	7
							8

et qui est différent de l'ordre réel des 7 premiers harmoniques :

résonance	do	do	sol	do	mi	sol	si b	do
	1	2	3	4	5	6	7	8

Ordre réel des harmoniques :



1. DESCARTES, *Abrégé de la musique*, traduction française de Poisson, Paris, 1668.

Rameau dessine à la page 4 un schéma plus précis que celui de Descartes au sujet des résonances ; pour la désigner, nous donnerons à cette démonstration graphique le nom de « carte sonore ». Celle-ci, au lieu d'utiliser les subdivisions sur une seule corde *A*____*B*, est reproduite huit fois, donc à partir de la fondamentale, et chaque fois qu'une résonance apparaît de 1 à 10 (1-2-3-4-5-6-7-8-9-10). Rameau précise que toutes les huit parties sont contenues dans la corde première comme Descartes le mentionnait (voir p. 60 de l'*Abrégé de la musique*, traduction Poisson). Descartes présente les divisions de la corde en sous-multiples possibles jusqu'à 4-5-6 résonances, car l'oreille, mentionne-t-il, ne perçoit que jusque dans cette mesure-là (*ibid.*). L'exposition du principe de résonance de Rameau est guidée par la volonté d'allier le contenant avec le naturel. L'harmonique 7, le si bémol, n'étant pas naturel, il le répudie. Ce qui est important et ce qui deviendra le fondement du principe du son générateur : c'est ce que Rameau baptise le son A de Descartes en tant que basse fondamentale, en précisant que chaque son harmonique est contenu à partir de cette basse fondamentale. Compte tenu de sa carte sonore, Rameau analyse chaque intervalle en précisant, outre leur fonction harmonique, une autre visibilité donnant déjà leur caractère topologique. Les intervalles sont considérés ici en tant qu'intervalles harmoniques et non en tant qu'intervalles mélodiques, car ils correspondent aux résonances 1-2-3-4-5-6-8 de la carte sonore d'un son fondamental.

Parenthèse pour définir l'intervalle mélodique et intervalle harmonique :

Voyons ce qui fait différer ce qu'on appelle intervalle harmonique et intervalle mélodique, et comment pour la « tonalité », terme qui n'existait pas du temps de Rameau, on a dû faire un compromis entre l'échelle tonale, due à l'armature modale, et les résonances harmoniques. Cette adaptation est considérée par Jacques Chailley [2] comme une tolérance à transformer les résonances naturelles qui sont toutes Majeures, car nous verrons plus loin que le mode mineur n'est pas le fruit de la résonance naturelle, mais y est attaché par une méthode analogique. Dans l'exemple de Chailley, il s'agit simplement d'évoquer cette tolérance à transformer les résonances naturelles qui sont Majeures (avec une 17e M) en accord mineur, lorsque l'on doit produire un accord parfait sur un degré mineur de la gamme Majeure. Exemple : les IIe, IIIe, VIe, VIIe, degrés (noter que les Ier, IVe, Ve sont les degrés Majeurs, les futurs piliers de la tonalité).

Nous considérons l'intervalle harmonique comme le fruit de ces résonances « naturelles » et de ces analogies, et l'intervalle mélodique comme la conséquence de phénomènes psychophysiologiques et culturels, en quel-

2. J. CHAILLEY, *Traité historique d'analyse harmonique*, Leduc, Paris, 1977, p. 24. De Jacques Chailley, citons l'article qu'il a consacré au numéro spécial 260 de la *Revue Musicale, Jean-Philippe Rameau*, en 1964 : « Rameau et la théorie musicale », pp. 65-95.

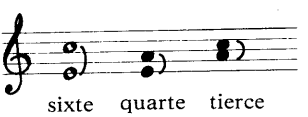
que sorte, de l'adaptation successive du modèle pythagoricien au modèle zarlinien, en passant par la mutation de l'armature des douze modes principaux anciens en deux modes, le mode Majeur et le mode mineur. Il est également intéressant de noter qu'au XIe siècle les études de Guido d'Arezzo sont obtenues à partir de la gamme tétracordale des Grecs.

Pour revenir à Rameau, celui-ci évoque tour à tour les différents intervalles et impose leurs propriétés caractéristiques.
L'unisson est la densité par accumulation de la même identité, tels les sept cordes de la carte sonore avant les divisions effectuées.
L'octave pour Rameau se définit comme une résurgence du son de la basse fondamentale, sa réplique directe en quelque sorte. Relevons, à ce sujet page 33 de *Génération harmonique* : « l'octave sert de bornes à l'harmonie ». On peut lire dans le Traité cette définition au sujet de l'émission des sons : « En entonnant un chant les voix féminines chantent naturellement l'octave des voix masculines en ayant l'impression d'entonner l'unisson. Pour les flûtes cela dépend de la force de souffle pour changer d'octave »... « En ce qui concerne les violes, celles-ci possèdent des cordes doublées à l'octave. Il suffit de faire résonner une corde plus grave assez fortement pour que les autres se mettent en vibration ». Or,il est intéressant de remarquer qu'avec cet exemple nous pouvons distinguer les prémisses des résonances par génération harmonique dont Rameau n'avait pas encore découvert le principe en 1722. Une corde fait résonner ses sous-multiples, mais également peut faire entrer en vibrations ses multiples plus graves qu'elle, faisant ainsi d'elles d'autres fondamentales, et ainsi de suite, comme nous le développerons plus loin dans notre étude.
La quinte implique la bivalence de son intervalle avec sa fondamentale et, d'autre part, avec l'octave de cette même fondamentale : ce qui nous donne la quarte. Rameau nous fait entrevoir ici le début de sa théorie des renversements.

Pour ce qui concerne les *tierces*, le lien avec le son fondamental est toujours entretenu. Rameau décèle les erreurs de Descartes et de Zarlino (1517-1590) au sujet des renversements de tierces en sixtes. Il énonce le précepte de l'accord parfait Majeur et d'une quinte appartenant à la fondamentale. Rameau décèle l'existence de deux tierces dans la quinte : une Majeure au grave en partant de la fondamentale do mi, une mineure à l'aigu mi sol, en allant vers la quinte.

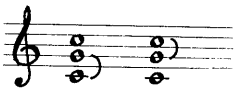
Zarlino avait remarqué que les sixtes étaient le résultat du renversement des tierces, mais il concevait l'existence, dans la sixte, d'une quarte et d'une tierce (figure 1) :

(fig. 1)



Descartes démontre que la tierce mineure est engendrée de la tierce Majeure comme la quarte l'est de la quinte (fig. 2 et fig. 3) :

(fig. 2)



quinte quarte

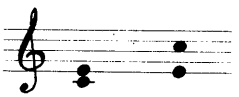
(fig. 3)

tierce Majeure tierce mineure

Pour refuter ces théories empiriques Rameau avance que la mutation de l'intervalle de quinte en quarte est due à un renversement effectué par les bornes de l'octave, tandis que celui de la figure 3 est une composition d'intervalle ajouté.

Descartes énonce plus loin que la sixte Majeure procède de la tierce Majeure et que la sixte mineure dérive de la tierce mineure — ce qui est également empirique, comme le montrent les figures 4 et 5 :

(fig. 4)

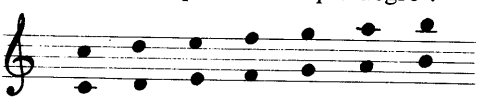


tierce Majeure sixte mineure

(fig. 5)

tierce mineure sixte Majeure

La quarte, selon lui, n'est engendrée par la quinte qu'avec la force attractive de l'octave [3]. Dans son traité théorique d'analyse harmonique, Jacques Chailley recense les intervalles qu'il nous est donné de citer ici [4], et il évoque l'ambiguïté et la fonction théorique paradoxale de la tierce. L'intervalle de tierce pose, lorsqu'il est mineur, une problématique acoustique quant à son origine, et aussi lorsqu'il s'agit de son insertion dans la formule des résonances naturelles, puisqu'il n'y apparaît pas naturellement. La tierce sera considérée comme résonance analogique vis-à-vis de la thèse des monocordistes. Nous avons déjà parlé de l'adaptation psychophysiologique face à la nomination physicomathématique du XVIIIe siècle, propre à l'intervalle de tierce dans son insertion dans l'*armature* modale à respecter dans l'espace d'écoute tonal. Cet espace comporte, en effet, des accords parfaits Majeurs et des accords parfaits mineurs dans les deux modes. Sur les sept degrés l'octave y est identique sur chaque degré :

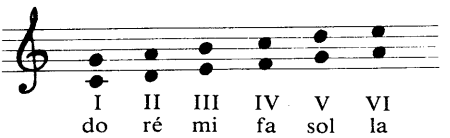


do ré mi fa sol la si
I II III IV V VI VII

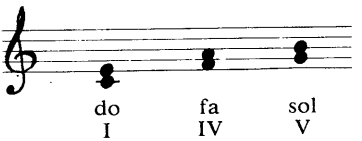
3. DESCARTES, *Abrégé*, p. 71.

4. J. CHAILLEY, *Traité historique d'analyse harmonique*, chap. VII, pp. 26-80.

La quinte sur six degrés sur sept :



et la tierce Majeure sur trois degrés sur sept :

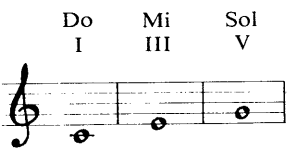


Or ces trois degrés M seront la pierre de touche de l'attraction tonale du système, comme nous l'avons précisé plus haut.

Selon Descartes, le mode Majeur est donné par la nature : c'est ce qu'il énonce en 1618 dans son *Abrégé de la musique*, tout comme Zarlino l'avait déjà énoncé en 1558 dans ses *Istituzioni armoniche* ; c'est aussi ce que Rameau énonce à son tour dans le Traité de 1722. De même : quelques années plus tard avec Tartini (1692-1770) dans son Traité de 1754 [5], et chez Rousseau en 1755, le principe de résonance naturelle du mode Majeur n'est pas mis en doute ; il en est ainsi, aussi bien dans l'« Examen des deux principes » faisant référence à la brochure de Rameau,« Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie ». Nous trouvons également cette définition dans le *Dictionnaire de musique* en 1767 :

« Le mode Majeur est engendré immédiatement par la résonance du corps sonore qui rend la tierce Majeure du son fondamental, mais le mode mineur n'est point donné par la nature ; il ne se trouve que par analogie et renversement. Cela est vrai dans le système de M. Tartini ainsi que dans le système de M. Rameau [6]. »

Ainsi, dans les *Eléments de musique* [7], d'Alembert propose une définition analogique du mineur à partir d'une note de l'accord parfait construit par la résonance de la basse fondamentale.



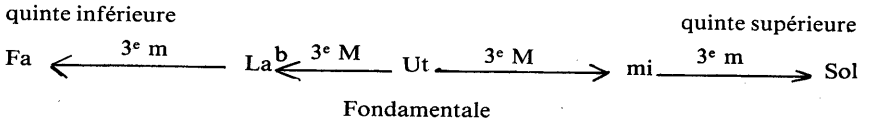
Sol est résonance de do, mais peut être aussi la résonance d'une autre note qui ne serait ni mi (III) ni do (I), mais qui serait la 17e d'une autre note qui

5. *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padoue, 1754.

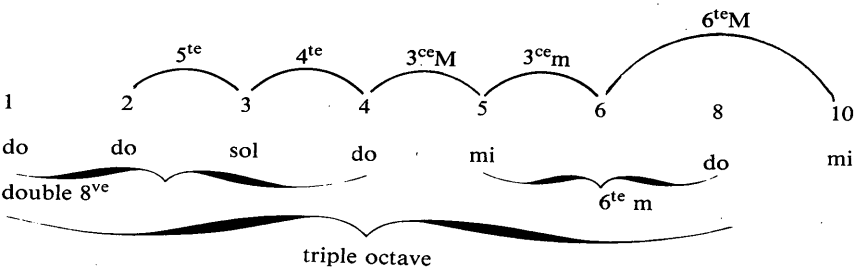
6. *Œuvres complètes* de J. J. Rousseau, nouv. éd. conforme à celle de Genève 1782, et augmentée de quelques pièces, 1796 à Lyon, t. I, p. 496.

7. *Eléments de musique*, p. 22.

formerait entre le sol et cette note un intervalle de tierce Majeure, mais entre do et cette note un intervalle de tierce mineure. Cette dix-septième de sol était mi *b* , son tiré analogiquement par la quinte du ton de do, qui permet, si on le remplace dans le ton de do sans cette même quinte (sol), l'établissement d'un accord parfait mineur. « Dans ce chant ut-mi bémol-sol-ut il est évident que la tierce d'ut à mi b est mineure ; et telle est l'origine du genre ou du mode appelé mineur [8]. » Précisons que, dans sa *Génération*, en 1737, Rameau propose en tant que découverte de l'origine du mode mineur une résonance prise dans la résonance de la basse fondamentale, qui appartient en bivalence à une autre fondamentale :



Lors de la résonance d'une corde produisant un son, celui-ci fait entendre les sons provenant de cordes plus courtes : ce même son peut faire vibrer également des cordes plus longues aux rapports identiques, d'une part, par des multiples 3-4-5 fois plus petits et, d'autre part, par des multiples plus grands de 3-4-5 fois. Pour les sous-multiples, nous avons, après avoir réduit les octaves : ut-mi-sol (résonances 4-5-6 de la carte sonore de Rameau) et, pour les multiples, fa-la b-ut ; ce qui donne le mode mineur. Rameau précise dans *Génération harmonique* [9] la distinction entre la quinte harmonique sol et la quinte arithmétique fa. Voici comment nous figurons les résurgences en intervalles de la carte sonore de Rameau à partir de la résonance de la basse fondamentale ut :



résurgence de la carte sonore (voir p. 4 du Traité)

A partir du *cinquième chapitre*, Rameau fait intervenir des calculs arithmétiques pour justifier l'origine des tons et des demi—tons de la gamme, ainsi que pour expliciter la genèse acoustique des accords, formu-

8. *Œuvres* de Rousseau, t. I, p. 498. Rousseau cite les *Eléments de musique* de d'Alembert, p. 22.

9. *Génération harmonique*, p. 140.

lés à l'aide des lois de proportions propres à l'esprit cartésien. Au XIXe siècle, les études acoustiques préciseront les données scientifiques du tempérament à l'aide de calculs très précis en commas et en savarts ; exemple : un 1/2 ton tempéré correspondra à 12 $\sqrt{2}$, représentant 25,086 savarts. Ces recherches sont, entre autres, dues à l'acousticien Félix Savart (1791-1841) que nous ne devons pas confondre avec Augustin Savard, théoricien de l'harmonie à qui nous devons le Traité de 1853.

Dans ce même chapitre, Rameau distingue les modes des deux accords, le parfait Majeur et le parfait mineur, ainsi précisés par la teneur de l'intervalle de tierce Majeure ou mineure. Et il observe qu'il n'y a pas d'accord parfait sans quinte unie par la réunion de deux tierces.

A partir du *septième chapitre*, nous voyons apparaître la théorie du renversement des accords. Rameau cite Descartes au sujet des résonances 2-3-5, il choisit les résonances 4-5-6 de sa carte sonore (voir schéma) en faisant abstraction des premières résonances, et pour que soient dans l'ordre les résonances ut-mi-sol en effectuant la succession des résonance 5-6-8 ; Rameau obtient ainsi le premier renversement de l'accord parfait de la basse fondamentale donnant mi-sol-do (accord de sixte) et également le deuxième renversement 6-8-10, donnant sol-do-mi (accord de quarte et de sixte). Il retombe ensuite sur l'accord des résonances 8-10-12 qui sont la transposition à l'octave des résonances 4-5-6 de l'accord parfait.

A la fin du *huitième chapitre*, l'existence des septièmes est amorcée comme l'adjonction à l'accord parfait Majeur d'une tierce mineur : do-mi-sol + si *b* .

Rameau précise au *neuvième chapitre* le rôle des accords lié à la fonction de dominante.

Livre second

« De la nature et de la propriété des accords ; et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite »

Dans le *premier chapitre*, Rameau porte le concept du son fondamental dans la définition de la basse fondamentale, en explicitant ainsi la mobilité de cette basse par rapport aux autres parties de l'harmonie.

Chapitre II : Le mouvement diatonique des voix autres que la basse est développé dans le deuxième chapitre à partir de Zarlino, guidé par ce qui deviendra, d'une part, le précepte mélodique de la « loi du plus court chemin » et, d'autre part, le fondement de l'écriture avec le principe de tension et de détente : « Il semble que la dissonance soit nécessaire pour faire souhaiter avec plus d'ardeur, par sa dureté, le repos qui la suit » (*Traité*, p. 53).

Chapitre III : Les intervalles, cette fois, ne sont pas répertoriés dans le but de dresser une topologie — comme nous l'avons distinguée dans la

carte sonore — non plus en tant que démonstration du système des résonances harmoniques à l'aide de l'arithmétique, mais précisément dans une optique d'utilisation pratique. Telle, pour l'octave considérée comme augmentant, la perfection des accords fondamentaux.

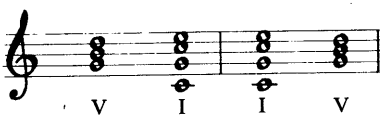
Chapitre IV : Pour la quinte et la quarte, Rameau attache à leur emploi une importance primordiale. La quinte, dit-il, pour un accord représente son premier objet. La quinte et la quarte utilisées mélodiquement à l'aide de la basse fondamentale dessinent par leur mobilité les schémas de périodes cadentielles.

Chapitre V : La définition de la cadence parfaite se traduit comme une représentation de satisfaction conclusive. Rameau signale la présence de la septième dans l'accord du Ve degré et sa résolution dans l'accord du Ier degré. Notons qu'au XVIIIe siècle l'action de « résoudre » était signifiée par le terme « sauver ». La division de l'octave donnant la quinte et celle de la quinte donnant une tierce nous sont rappelées ; est précisé aussi l'effet sensible produit du fait de la composition des tierces utilisées : la tierce Majeure invoquant la vivacité, et la tierce mineure tout ce qui est tendre et triste. Ces métaphores peuvent être comprises en tant qu'expressions de symboles peints à l'aide de couleurs sonores, et traduisant les contrastes des sentiments. Avec ces contrastes, nous avons les bases, du point de vue de l'auditeur, de l'expressivité ramiste propre au discours musical.

Après la nomination des notes en degrés, nous voyons apparaître leurs fonctions : la tonique I, la dominante V et la sensible VII. Nous constatons à la page 57 l'exemple de la cadence parfaite dans le mode Majeur ainsi que dans le mode mineur. Ces exemples complètent les embryons conclusifs de Zarlino. Aux exemples de Zarlino, à ce sujet, Rameau ajoute une basse fondamentale à la cadence parfaite insinuée par Zarlino, ce qui, d'un exemple incomplet à trois parties harmoniques, parfait la démonstration par l'adjonction de la voix de basse. Rameau conseille le chiffrage de la basse, lorsque l'exemple ne contient que deux ou trois parties harmoniques.

Chapitre VI : La prolongation de la cadence rompue se conçoit comme succession identique des degrés, mais le Ier degré (le second accord) contient une substitution d'intervalle ; au lieu de do-mi-sol formant une quinte entre do et sol, Rameau remplace celle-ci par un la, ce qui donne : do -mi- la, accord de sixte. En fait, il s'agit de faire succéder le VIe degré au Ve. Dans notre exemple, l'accord est sous forme de premier renversement, la -do -mi étant son état fondamental. On peut se référer à *Génération harmonique*, page 156, sur l'origine des cadences rompues et interrompues.

Chapitre VII : La cadence irrégulière sera appelée, dès le XIXe siècle, demi-cadence. Rameau la présente comme l'inverse de la succession des degrés V, I, qui correspondaient à l'enchaînement conclusif de la cadence parfaite. Le mouvement I, V, fait ainsi paraître un repos sur la dominante.



Des cinq cadences utilisées dans les traités d'harmonie du XIXe siècle et encore de nos jours (la cadence parfaite, la cadence imparfaite, la cadence rompue, la demi-cadence, et la cadence plagale), Rameau n'en retient, dans cet exposé, que trois : la cadence parfaite, la cadence irrégulière, et la cadence rompue. Il en précisera une quatrième plus tard : la cadence interrompue. Rousseau les cite dans sa définition du *Dictionnaire de la musique* : « On compte ordinairement quatre espèces de cadences à savoir : cadence parfaite, cadence imparfaite ou irrégulière, cadence interrompue et cadence rompue. Ce sont les dénominations que leur a données M. Rameau [10]. »

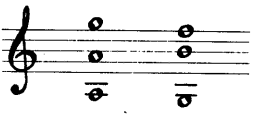
La cadence interrompue considère que le mouvement de basse à partir de la suspension du Ve degré ne descend que d'une tierce ; cette cadence se transformera au XIXe siècle en cadence imparfaite donnant ainsi comme accord final le Ier degré à l'état de premier renversement ; mais au XVIIIe siècle on ne voulait pas la considérer ainsi. Laissons la parole à Rousseau :

« Quelques-uns prennent mal à propos pour une cadence interrompue un renversement de la cadence parfaite, où la basse, après un accord de septième, descend de tierce portant un accord de sixte : mais chacun voit qu'une telle marche n'étant point fondamentale, ne peut constituer une cadence particulière [11]. »

Pour expliquer de telles confusions, il nous est loisible de penser qu'elles étaient dues à la dénomination de « cadence imparfaite » prise comme synonyme de « cadence irrégulière ». D'autre part, il était possible d'ajouter une sixte Majeure à l'accord de tonique comme « préparation » à l'accord de dominante. Cette sixte se résolvant à la troisième supérieure de la dominante, forme ce qui était appelé, en ce temps, l'accord de sixte ajoutée sur l'accord de tonique — résolu à la dominante. Le tout formait ainsi une cadence suspensive pouvant appeler une conclusion plus formelle par le biais d'une autre cadence à venir.

Dans le même *Dictionnaire de musique*, Rousseau précise que Rameau refusa de mettre à la basse le son de sixte ajoutée, donnant ainsi, selon ce que dit Rousseau [12], la nomination de cet accord de septième comme fondamental (figure 1), auquel il préconisa d'autres renverments possibles (figure 2).

10. *Œuvres*, t. I, p. 127.
11. *Œuvres*, t. I, p. 129.
12. *Op. cit.*, p. 131.

(fig. 1) 

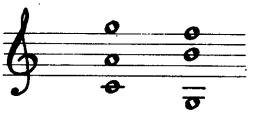
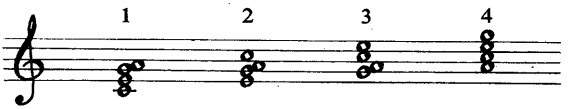
(fig. 2) 

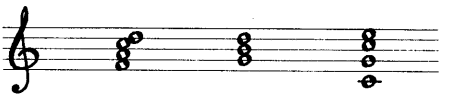
Tableau des accords de sixte ajoutée et de ses dérivés, tel qu'il est organisé dans le Dictionnaire de J.J. Rousseau (*Op. cit.*, p. 50, tome I) :



Accord de 6te ajoutée	de petite 6te ajoutée	de seconde 6te ajoutée	de septième ajoutée

Ces accords de sixte ajoutée sont placés sur les Ier et 4e degrés de la gamme. C'est donc l'accord 4 que Rameau n'admet pas en tant que renversement, car celui-ci prend fonction de septième.

Hans Scholz, théoricien allemand de l'harmonie, mentionne dans son Traité d'harmonie, rédigé en 1919 et publié en 1920 à Leipzig, l'existence de la « sixte ajoutée » de Rameau [13] : « les accords de quatre sons en tant que sous-dominante et dominante. » L'allusion à la sixte ajoutée de Rameau dans l'exemple que nous reproduisons se trouve sur le IVe degré.



IV (accord de 6te ajoutée)	V (accord de Dominante)	I (accord de tonique)

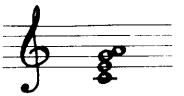
Il est étonnant que l'appellation que Rameau a pu faire concernant cette sixte sur le 1er ou le IVe degré ne soit pas citée dans la plupart de nos traités français, ainsi que d'autres particularités ramistes qui se sont transformées au cours de l'histoire de la musique.

Nous rappelons quels furent les théoriciens allemands ayant écrit et publié leurs traités avant la parution, en 1911, de celui de Schoenberg :
Knorr, *Aufgaben für Unterricht in der Harmonielehre*, Leipzig, 1903 ;
Riemann, *Harmonielehre*, Leipzig, 1905 ;
Bussler-Leichtentritt, *Praktische Harmonielehre*, Berlin, 1906 ;
Rögeln, *Harmonielehre*, Berlin, 1910.

Mais nous pouvons reconnaître en ce 4e renversement l'état fondamental de l'accord de septième placé sur le VIe degré mineur du mode Majeur [14]. Pour ce qui est de la résolution de cet accord, si la quinte descend et que la sixte reste, il s'agit alors de l'accord de la grande sixte, et la

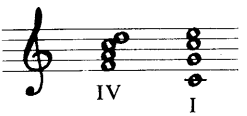
13. SCHOLZ, *Harmonielhre*, B. G. Teubner, Leipzig, 1920, p. 40.
14. DUBOIS, *Traité d'harmonie*, Heugel, Paris, 1901, p. 103, § 97.

basse fait une cadence parfaite ; si, au contraire, la quinte reste et que la sixte monte, il s'agit de la sixte ajoutée, et la basse formule le mouvement d'une cadence irrégulière. Comme la résolution de cet accord est double, l'appellation de « double emploi », termes que Rameau utilise, est justifiée. Signalons que Marcel Bitsch, au sujet des sixtes ajoutées, affirme que la note ajoutée n'est pas autre chose « qu'une appoggiature entendue en même temps que la note réelle et non résolue » [15]. Il précise aussi que cet accord ne doit pas être confondu avec l'accord 6/5, premier renversement d'une 7e d'espèce.



Nous convenons que cet accord est spécifique, tout aussi bien que celui de la « sixte napolitaine » (abaissement à 1/2 ton du 2e degré en mineur) ou de celui de septièmes diminuées.

Dans le *Supplément*, page 3, Rameau évoque le chapitre VII, au sujet de la cadence irrégulière, alors qu'il va instituer la fonction de l'accord de grande sixte, conçu en tant qu'accord de sixte ajoutée. L'exemple graphique se trouve à la page 4 du *Supplément* ; l'accord de sixte ajoutée est sur le IVe degré :



Rameau développe également la terminologie exacte des diverses cadences, tout en précisant ce que nous avons déjà énoncé. Nous rappelons, à ce propos, la définition que donne J.J. Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* pour le terme « cadence » :

« Terminaison d'une phrase mélodique sur un repos ou sur un accord parfait ; ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque ; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de *cadence*. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de *cadences* » (*Œuvres complètes*, vol. XVII, pp. 125-126).

Rameau reconnaît à l'accord de sixte ajoutée son appartenance aux accords de septième.

Chapitre VIII : L'imitation des cadences par renversement est une possibilité de déguiser l'apparence des diverses cadences. Rameau précise une offre de choix très grande pour les compositeurs, et il invoque le pouvoir imaginatif du créateur. Il formule son énonciation par une synthèse d'expressions cadentielles déterminées en évitant les exemples subjectifs. Car « c'est ainsi que l'on rend les sciences obscures, en citant chacune de

15. BITSCH, *Précis d'harmonie tonale*, Leduc, Paris, 1957, p. 113, § 337.

leurs parties en particulier lorsqu'elles ne peuvent être renfermées en un tout simple et intelligible ». Il ajoute qu'il y a « autant d'exemples que de styles différents ».

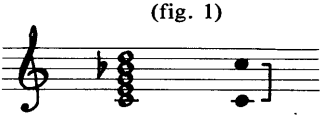
Chapitre IX : Rameau parle des fausses cadences, en quelque sorte, pour pallier la justification de la non utilisation en soi des dissonances artificielles des septièmes, que l'on nommera au XIXe siècle en tant que septième de 2e espèce, ou septième et quinte diminuée de 3e espèce, ou encore septième Majeure de 4e espèce.

Notons, au sujet des septièmes, que Rameau n'accepte pas l'existence des septièmes données dans les dissonances artificielles, si ce n'est qu'en tant que substitut de la septième de dominante, appelée aussi dominante tonique.

Poser la cinquième note sous la fondamentale de l'accord insinue une ambiguïté à l'analyse tonale. Rameau est obligé de préconiser la suppression de certaines notes de l'accord, sans cela, d'après lui, la dissonance serait trop rude et anachronique par rapport à la basse. C'est ce que Rousseau confirme dans son Dictionnaire : d'appeler ces accords « accords par supposition » constitue un principe qui « impose une autre basse à la basse fondamentale ».

Chapitre X : Prendre comme définition l'accord d'exception, telle la sixte ajoutée ou la neuvième, ne peut être envisagé par Rameau, ainsi que de rallier ces accords aux accords de septième déjà existants. Ajouter une quatrième tierce dépassant la borne de l'octave (fig. 1), « mère de tous les intervalles » [16], ne peut être pris en considération.
Rameau préconise de placer ce cinquième son, non pas comme 4e tierce au-dessus de la

(fig. 1)



borne de l'octave

accord de 9e

fondamentale, mais au-dessous. Il indique surtout l'utilisation de cette harmonie avec des renversements de ces accords pour que la dissonance puisse se faire entendre dans les bornes de l'octave. Cette dissonance est considérée par lui comme « surnuméraire », c'est-à-dire comme une note de passage étrangère à l'harmonie.

Cette manière de voir s'apparente, en fait, à la manière de placer les sixtes « ajoutées », dans le sens qu'au lieu de considérer un tronc central vis-à-vis des dissonances d'attraction, qui seront au XIXe siècle, pour la neuvième, le fondement de l'harmonie, Rameau leur assigne la dénomination d'*artificielles*. Au XIXe siècle, les neuvièmes de dominante font partie

16. ZARLINO, *Istitutioni armoniche*, Venise, 1558, p. 74.

de la deuxième section des dissonances naturelles comme attraction génératrice de l'harmonie.

Au sujet des cadences évitées, on peut prendre connaissance de la définition qu'en donne Augustin Savard dans son *Cours complet d'harmonie théorique* : « La cadence évitée consiste à éluder la résolution naturelle de l'accord de dominante ou de ses dérivés sur celui de la tonique ou de ses renversements en substituant à ce dernier tout autre accord déterminant, en préparant une nouvelle cadence soit dans le ton indiqué par le début soit le plus souvent dans un ton différent » [17]. Savard précise que certains auteurs nomment « cadence évitée » la succession de deux septièmes de dominante ou plus, en substituant ainsi à la logique de résolution directe ce qui évoque des tensions continues. Rousseau écrit dans son *Dictionnaire de musique* à propos du terme « éviter » : « Eviter une cadence c'est ajouter une dissonance à l'accord final, pour changer de mode ou prolonger la phrase. » La basse en syncope est donnée en exemple en tant que possibilité de résolution. Nous trouvons différents exemples intéressants à ce sujet dans le *Dictionnaire* de Brossard (1703) ou dans le *Traité de composition* de Masson (3e éd., 1705), ainsi que dans les remarques de Zarlino citées par Rameau. A l'aide de ces syncopes nous bénéficions de différentes formes d'écritures harmoniques possibles. Ces différentes façons constituent la possibilité de jouer des artifices sonores des notes communes propres aux préparations et aux résolutions des dissonances.

Chapitre XI : Rameau avance quelques propos sur la quarte et la onzième, vues en comparaison, soit comme intervalle simple ou redoublé, en particulier la neuvième et la deuxième.

Chapitre XII : Note au sujet des septièmes diminuées.

Chapitre XIII : Il s'agit ici des règles de préparation et de résolution qui ont pour appellation « préparer » et « sauver » : « La tierce et la quinte préparent et sauvent la dissonance qui, comme l'on sait, est la septième. » La dissonance de neuvième étant supérieure à l'octave, la consonance naturelle parfaite ne pouvait, certes, que s'intituler « dissonance artificielle », et être ou sous la fondamentale ou contenue dans l'octave de la fondamentale.

Chapitre XIV : Grâce aux remarques sur la progression des tierces, consonance imparfaite, et des signes qui peuvent l'altérer, nous avons les rouages de l'élaboration de la dissonance par l'adjonction de ces différentes tierces au-dessus de l'accord parfait.

Chapitre XV : Rameau explicite le retranchement de la septième dans l'accord de neuvième. Comme nous l'avons précisé dans le commentaire du chapitre XI, certains intervalles sont évincés de l'accord de neuvième, selon

17. Augustin SAVARD, *Cours complet d'harmonie théorique et pratique*, Ed. Girod, Paris, 1853, voir 13e éd., p. 86.

les idées de Rameau au sujet de la formation de ces neuvièmes ; telle la quinte de l'accord de septième de dominante.

Chapitre XVI : Rameau traite de l'utilisation de l'accord de grande sixte, qui est apparenté à la sixte ajoutée, et qui diffère par l'utilisation qui en est faite. Aussi précise-t-il son rôle auprès de la cadence irrégulière.

Chapitre XVII : S'agissant des « licences », qu'il nous soit permis de renvoyer à nos remarques du chapitre XVIII.

Chapitre XVIII : Les différents éléments de la théorie de Rameau considérée dans un sens pratique se matérialisent ici par les possibilités d'utilisation dont fait état le théoricien. Ces résultats d'ordre pratique se situent en dehors des réflexes d'écriture instituables, et donnent donc d'autres possibilités plus subjectives, qui sont tolérées, mais non définies en formules. Ces tolérances sont appelées « licences ». Quelques-unes d'entre elles sont représentées dans ce chapitre, ainsi que certaines préparations d'accords. A ce propos, il peut être intéressant de citer la définition que Jean-Jacques Rousseau donne de la licence : « Liberté que prend le compositeur et qui semble contraire aux règles quoiqu'elle soit dans le principe des règles, car voilà ce qui distingue les licences des fautes [18]. » Rousseau instaure un rapport entre la licence, la règle d'harmonie théorique, et sa dérivation pratique due à l'imagination du créateur. Il nous est donné de lire un peu plus loin : « Comme la plupart des règles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires et changent par l'usage et le goût des compositeurs, il arrive de là que ces règles varient, sont sujettes à la mode, et que ce qui est la licence en un temps ne l'est plus dans un autre [19]. » Rousseau développe sa pensée avec quelques exemples précis : « Nos anciens ne permettaient pas d'entamer diatoniquement trois tons consécutifs, aujourd'hui nous en entamons sans scrupule et sans peine, autant que la modulation le permet. Il en est de même des fausses relations, de l'harmonie syncopée et de mille autres accidents de composition qui d'abord furent des fautes, puis des licences et n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui [20]. »

Chapitre XIX : Pour Rameau, les résonances harmoniques ne sont pas étrangères à l'origine de la mélodie. D'ailleurs, c'est à ce propos qu'il a le plus agacé ses détracteurs. En effet, l'harmonie est engagée la première dans le son, les résonances se multipliant élaborent ainsi une échelle d'ordre numérique et d'attraction mélodique sur des sons-pivots, et aspirant à l'organisation *a posteriori* vers un ordre diatonique ou chromatique. Rameau considère les bases de la connaissance harmonique comme s'imposant pour la création mélodique. C'est ce qui était intolérable à Rousseau.

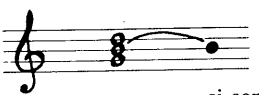
Chapitre XX : Ce chapitre propose une traduction de l'essence sensible du discours musical : « Il est certain que l'harmonie peut émouvoir en

18. J. J. ROUSSEAU, *Œuvres*, t. I, p. 462.
19. *Ibid.*
20. *Op. cit.*, p. 463.

nous différentes passions, à proportion des accords qu'on y emploie [21]. » Cette langue de la passion, ce *logos* résonné deviendrait, tour à tour, l'origine et le pouvoir de nos sens. Des métaphores s'organisent face aux schémas musicaux. Le consonant appelle l'allégresse et la magnificence. Les dissonances mineures proférées expriment la tendresse et la douceur. Pour les dissonances empruntées par supposition, il s'agit de tendres plaintes. Les langueurs et les souffrances sont les fruits des dissonances par emprunt, surtout chromatiques. Et les plus extrêmes sont les dissonances de toutes espèces non préparées qui appellent « le désespoir et toutes les passions qui portent à la fureur ou qui ont quelque chose de violent ».

Si l'origine de la mélodie est liée à l'harmonie dans le discours de Rameau, cela peut s'expliquer dans le sens que l'harmonie est issue d'une donnée naturelle, et qu'elle invoque l'acte raisonné. Pour la mélodie, Rameau affirme que celle-ci « n'a pas moins de force dans les expressions que l'harmonie mais il est presque impossible d'en donner des règles certaines » (*Traité*, p. 142). L'avantage de l'harmonie vient de ce qu'elle est à la fois nature et raison.

Chapitre XXI : Rameau distingue les deux modes, le Majeur et le mineur, et il précise les fonctions du 1er degré, la tonique, du IIIe degré, la médiante, du cinquième, la dominante. Tout en respectant les rapports mélodiques des Anciens, Rameau défend le fait que l'accord de dominante doive porter la tierce Majeure (*Traité*, p. 146) et il ajoute que cette note supporte le rôle de la sensible :



V si sensible de Do M. (VIIe degré)
accord de Dominante de Do M.

Rameau tire de ce principe la conclusion suivante : « Si les anciens avaient pensé harmoniquement, ils ne seraient pas tombés dans des erreurs aussi grossières, puisque, dans les « tons » de ré - mi - sol et la, les sensibles ne sont pas à distance de demi-ton entre elles et la note principale » (pour « tons » lire « modes », et pour « note principale » lire « tonique »).

Il faut surtout comprendre que Rameau tire à lui les erreurs des autres, dues à la non existence, d'une part, du système tempéré et, d'autre part, de l'armature modale fixe qui n'avait pas encore été instaurée avant lui. Il s'institue donc ouvertement en tant que l'initiateur à la pensée harmonique.

Chapitre XXII : Il s'agit ici des modulations possibles et, à ce sujet, Rameau détermine la différence des tons et des modes au niveau des sens de la réceptibilité comme au niveau de l'écoute.

21. *Traité*, p. 141.

Chapitre XXIII : Rameau explicite les fonctions de la dynamique musicale, du rapport de valeur et de la durée des notes. La notion de temps en découle, logiquement guidée par la pulsation : « La mesure où la ronde ne vaudrait qu'un temps serait la plus lente de toutes, que les Italiens distinguent par les termes d'Adagio ou de Largo. » (*Traité*, p. 152). Les rapports ainsi établis des valeurs et pulsations, ce lien ouvre la voie à la *dynamique*, principe venant s'ajouter aux deux autres principes de *densité* et d'*intensité* pour former à eux trois les données de base de la musique.

Ainsi Rameau analyse les tempi de la noire donnés en pulsation : *Vivace* et *Allegro* ; et il donne pour la croche le tempo *Presto*. Après les appellations de tempi, vient la présentation du rôle de l'expression : « Ainsi les temps lents, moins lents, vifs, gais et très vifs étant distingués par la valeur des notes comprises dans chaque temps il ne restait plus qu'à ajouter certains termes plus expressifs comme tendrement, passionnément, détaché, lié, louré. » (*Traité*, p. 152).

Tels sont donc les fondements principaux des caractères et des différences qui seront inclus dans les formes esthétiques choisies. Ces nominations expressives donneront avec précision l'esprit des formes que nous reconnaissons pour être architecturales ou pour être intrinsèques (voir *les Formes symboliques de la musique*).

Le rôle des chiffrages de la mesure, pour faciliter la lecture, ainsi que celui de l'égalité et de l'inégalité des rythmes, au sein de ces mêmes mesures, sont ici précisés par Rameau.

Chapitre XXIV : Ce chapitre est un discours sur la propriété expressive des modes et des tons, conçus dans leur utilisation en tant qu'effets psychophysiologiques : le terne et la brillance en sont les reflets.

Chapitre XXV : Rameau précise la calligraphie ordonnée de l'armure à la clé et de la métrique (mesure indiquée).

Chapitre XXVI : Pour ce qui est de la phraséologie musicale, Rameau remarque qu'une cadence qui a fonction de ponctuer le discours advient le plus souvent à la quatrième mesure, parfois à la deuxième et rarement à la troisième mesure. La symétrie des phrases axées sur les nombres pairs est énoncée. La phrase prendra la forme métrique de 4, 8, ou 12 mesures, et c'est cela même que l'on retrouve, quelques années plus tard, en Allemagne, avec la phrase « classique » propre à l'école de Mannheim.

Chapitre XXVII : Dans l'organisation prosodique, Rameau distingue deux sortes de rimes, les rimes masculines et les rimes féminines. Cette formulation peut être envisagée comme un jeu de « questions » et de « réponses » concernant le rapport des syllabes et des pieds, propre au texte engendrant une écriture musicale fondée sur une métrique adéquate, tenant compte des temps forts et des temps faibles. Nous voyons se dessiner une construction considérant les attractions de métrique organique de la mesure. Tous ces canevas usant de la dynamique, de la métrique de la prosodie, de la symétrie ou de la dissymétrie du discours musical, deviendront

un principe de tension et de détente, cher à la musique tonale. Le sens de la phrase du langage poétique insuffle à la musique — de par sa rythmie organique et ses accents dus à la force des mots — un sens musical concomitant en simultanéité, qu'il s'agisse des récitatifs — où cela est encore plus évident — ou bien des Arias. C'est pourquoi nous lisons : « Il faut que le chant imite la parole, de sorte qu'il faut qu'il semble que l'on parle au lieu de chanter. » (*Traité*, p. 162.) Voilà qui nous renvoie à l'esthétique ambiante, accordant à l'élément verbal son attention soutenue, et à la déclamation une importance que Rousseau et Diderot ne manqueront pas de souligner : « Plus cette déclamation, type de chant vrai, sera forte et vraie ; plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau [22]. »

Chapitre XXVIII : Rameau envisage la description des différentes manières d'écrire selon le goût, selon la finalité choisie. Le style fugué nous est proposé ainsi que l'écriture par « imitation » et le rôle de la répétition en musique est énoncé.

Chapitre XXIX : Le dernier chapitre du livre second remémore la fonction des intervalles en précisant leur qualification et leur rôle dans l'écriture harmonique, telle la fausse quinte. « Les tierces sont arbitres de la modulation » (*Traité*, p. 168), entendu ici qu'il s'agit des changements de « modes ».

Ainsi se conclut le second livre du Traité. Nous avons remarqué qu'à partir du chapitre XIX Rameau nous conduit progressivement vers la pratique, tout en justifiant, dès qu'il lui semble opportun, les exemples par des évidences théoriques déjà énoncées. En bonne logique le titre du livre troisième le présente comme une introduction à la musique pratique.

Livre troisième
« Principes de composition »

Chapitre 1er : Dans le troisième livre, Rameau récapitule l'ordonnance des sept tons diatoniques, et précise l'existence des cycles de gammes répétées par leurs octaves.

Pour les intervalles, Rameau énonce les fonctions des degrés de la gamme et conduit le lecteur à pouvoir calculer lui-même les intervalles à partir d'un premier degré d'une gamme choisie. Il s'agit ensuite du renversement de ces intervalles. Dans les paragraphes suivants, Rameau présente la portée, les clés et les tessitures. Il regroupe ici des éléments propres à une « théorie musicale ». Les différentes tessitures sont montrées avec le rapport qu'elles sont susceptibles de présenter entre elles du point de vue instrumental et vocal (*Traité*, p. 175). Nous voyons ici des informations

22. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, édition critique par Jean Fabre, Librairie Droz, Genève, 1977, p. 78.

dignes d'un Traité d'instrumentation. Rameau se réfère fréquemment aux exemples concrets. L'unisson de toutes les clés est représentée (*Traité*, p. 176), un exposé sur la mesure et les signes s'y référant ; de même pour les répartitions des rythmes.

Les signes principaux de la musique sont discernés comme suit : les liaisons, le point, les altérations. En fin de chapitre, Rameau indique comment doubler les intervalles.

Chapitre II : Nous voici de retour à des réflexions au sujet de l'harmonie, concernant la basse fondamentale et sa mobilité.

Chapitre III : Rameau propose un nouveau chiffrage, en faisant se succéder les notes de l'accord parfait, cette fois-ci non pas dans l'ordre institué par la *carte sonore* (*Traité*, p. 4) — c'est-à-dire 4-5-6 des harmoniques du son fondamental — mais 1-3-5 de l'ordre des degrés de la gamme d'ut, correspondant ainsi aux intervalles, et en précisant la bivalence de 8 et de 1, qui est l'octave de la tonique d'un autre cycle de la gamme d'ut.

Chapitre IV : Passant à la succession des accords, Rameau rappelle la rigueur à respecter, s'il faut rester dans le même ton : il recommande de ne pas utiliser d'altérations pour respecter le ton. Il donne ainsi une preuve de l'adaptation harmonique à la carrure « tonale » et aux attractions psychophysiologiques de l'armature de la gamme. Sont définies les notes communes à plusieurs accords et la répartition des voix.

Les parties nommées plus tard, comme dans l'écriture vocale, « soprano », « alto », « ténor ». « basse », correspondent ici à « dessus », « haute-contre », « taille », « basse fondamentale ».

Chapitre V : Les règles fondamentales de la succession des accords sans octaves ni quintes de suite, ainsi que d'autres progressions d'accords, sont rassemblées dans ce chapitre intitulé « de quelques règles qu'il faut observer ».

Chapitre VI : Deux paragraphes au sujet des accord de septième et de leur emploi,

3
chiffrable 1 - 3 - 5 - 7, 5 lorsqu'il est complet,
7

avec toujours la considération que la septième est une tierce ajoutée à l'accord parfait, comme nous l'avons vu dans les livres précédents. Le chiffrage 7 signifiera que le signe + représente la sensible du ton dans l'accord.
+

Quant à la nomination d'accord dissonant, il ressort que l'accord doit être préparé et sauvé par un intervalle consonant. Selon Rameau, si la tierce prépare l'accent, elle doit rester au moment où la septième se fait entendre, et dans l'accord suivant la dissonance descendra diatoniquement. De même, sont énoncés les autres intervalles et mobilités pour préparer et « sauver ». Rameau précise que les commençants ont à éviter d'employer au début de leurs études une écriture modulante.

Chapitre VII : Au cours de ces remarques sur la dissonance, nous apprenons que Rameau sait parfaitement que celle-ci facilite la mobilité des voix, et cette mouvance constitue le corps du discours musical.

Chapitre VIII : Rameau, cette fois-ci plus précisément, traite des proportions de l'armature du mode Majeur, et de la disposition des degrés. Il nous a menés progressivement à concevoir le procédé du « ton » (de la tonalité) comme marche à suivre et à respecter, qui sera fort utile pour les modulations.

Il fait le rapport entre le mot « ton » et « tonique » (*Traité*, II, chapitre XXIV). Le terme « tonalité » n'existait pas, mais nous en avons pourtant la définition de Rameau dans ce chapitre : « La tonique a le privilège de déterminer les intervalles diatoniques où tous les tons et les 1/2 tons doivent se rencontrer entre les notes consécutives depuis cette note tonique jusqu'à son octave » (*Traité*, p. 198). Rameau distingue donc le mode du ton, en éclaircissant leur filiation de ton Majeur ou de ton mineur, et en indiquant que le changement de mode est discernable à la tierce. En exemple, Rameau donne le ton d'ut Majeur.

Il définit le rôle de tonique, médiante, dominante, et sensible.

Chapitre IX : Il s'agit des modulations. Le chapitre utilise le terme d'octave d'ut, en remplacement du terme de tonalité d'ut. Notons la présence de quelques idées très subjectives de Rameau au sujet de notes toniques portant un accord parfait et dominantes, puis dominantes toniques pouvant supporter un accord de septième comprenant une tierce Majeure.

Rameau évoque l'unique dominante tonique : qui est sol dans l'octave d'ut. Les accords synonymes sont précisés. Dès la page 202, nous avons certaines possibilités de règles.

Rameau place la position et les renversements de l'accord de dominante tonique :

1) accord de fausse quinte : si ré fa sol ;
2) accord de petite sixte : ré fa sol si ;
3) accord de triton : fa sol si ré.

Il décide l'utilisation de l'accord de sixte et quarte coordonné à la septième, ainsi que l'utilisation et la résolution de l'accord de septième sur la tonique. Page 204, Rameau insiste sur l'utilisation d'« une quinte au-dessus ou une quarte en-dessous de la note qu'elle domine ». Il parle du chiffrage des degrés — mouvement de la basse — dus aux renversements (mouvement de la progression consonante).

Chapitre X : Distinction est faite entre la basse continue se mouvant diatoniquement, qui contient alors des notes de passage, et le mouvement dit consonant, correspondant aux degrés de chiffrage de la basse dûs aux accords parfaits Majeurs, et donc ainsi à leurs renversements.

En fait, ce que Rameau considère, c'est que les accords autres que ceux cités plus haut, sont des accords qui seront portés par la basse, étant

de « toute espèce » — la basse nommée ici étant la basse ordinaire ou « continue » (*Traité*, p. 206).

Chapitre XI : Est étudiée la progression de la basse déterminant en même temps celle des accords. Rameau montre comment on peut rapporter un accord dérivé à son fondement. De nouveau, une allusion est possible à l'application du système tonal comme psychophysiologique, car la « tonalité » régit les règles que l'on sait sur la composition d'accords parfaits, Majeurs et mineurs.

Rameau ne limite pas la progression de la basse qui porte des accords « consonants », telles la tonique, la médiante, ou la dominante ; et il précise que les notes contenues dans le mouvement mélodique de la gamme sont prises dans l'octave d'ut : ut-ré-mi-fa-sol-la-si, et qu'il n'est pas question d'utiliser des altérations pour rester dans le ton d'ut.

Ensuite, le *chapitre XII* continue à partir de l'exemple précédent. Au *chapitre XIII*, est définie la cadence parfaite : de nouveau, Rameau préconise la cadence parfaite comme conclusion du discours musical, et il montre la force attractive de la note sensible dans l'accord du Ve degré précédant l'accord de tonique.

Chapitre XIV : En précisant l'apparition de la sensible dans un accord dissonant, Rameau détermine pour cet accord qu'il est opérant pour une conclusion de chant, et que la fin de la phrase mélodique se voit suivie de l'accord parfait de la note tonique.

Si la sensible n'est pas dans l'accord dissonant, Rameau nous parle alors d'une conclusion non déterminée, et il nous dit que la dissonance invoque une autre dissonance jusqu'à ce que la sensible se fasse entendre pour être résolue par la tonique. Rameau cite encore l'exemple de l'accord de sixte ajoutée, posé sur la IVe degré, celui-ci étant un accord dissonant ne portant pas la sensible.

Rameau précise la présence d'un intervalle de triton ou de fausse quinte dans l'accord de dominante ; exemple : fa-si, le fa étant la septième du Ve degré et le si la tierce Majeure tout en étant la sensible du ton de do.

Chapitre XV : Rameau rappelle le chapitre II du livre II.

Chapitre XVI : Ce chapitre distingue deux sortes de cadence irrégulière : 1°) la cadence irrégulière de la tonique à la dominante (fig. 1) ;

(fig. 1)

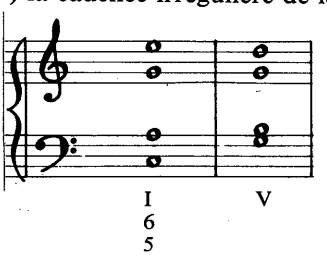
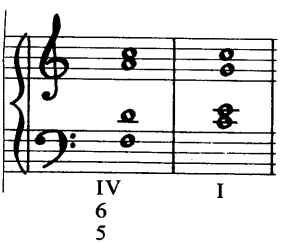


fig. 2)



2°) la cadence irrégulière de la 4e note (IVe degré) à la tonique (fig. 2).

Nous avons encore la justification de la sixte ajoutée de Rameau ; voir à ce sujet le livre II, chapitre VII. La sixte ajoutée est en exemple ici sur le premier des deux accords des figures.

Chapitre XVII : Rameau explicite ici le choix qu'il est possible d'opérer au niveau de la progression d'une basse, lorsque celle-ci peut supporter un accord dont les sons ne changent pas.

Chapitre XVIII : Exemples pratiques sur les manières de préparer les dissonances.

Chapitre XIX : Selon Rameau, la septième pourrait ne pas être préparée si, après un accord consonant, la basse monte d'un intervalle d'une tierce, d'une quinte et d'une septième. Au XIXe siècle on affirmera que la septième doit toujours être préparée, sauf quand elle est la septième de l'accord de dominante ou celle des accords du IIe degré.

Chapitre XX : Chapitre traitant des successions de septième.

Chapitre XXI : Rameau traite spécifiquement de l'accord de septième et de l'accord de seconde, et des préparations s'y référant. Il s'agit, en fait, des mouvements de préparation et de résolution de septième, et de leurs renversements. A ce propos, notons que, depuis, on considère l'aboutissement à une septième possible : soit par un mouvement conjoint, soit par un mouvement disjoint, eu égard aux notes communes. Voir à ce sujet le chapitre VII, paragraphe 122, à la page 48 du *Précis d'harmonie tonale* de Bitsch.

Remarquons que Rameau procède à des classifications de dissonances Majeures ou mineures, qu'il faudrait considérer, de nos jours, comme des dissonances plus ou moins attractives, avec ellipse, ou non, de la sensible.

Chapitre XXII : Au sujet des modes et des tons en général, Rameau réutilise l'exposé du chapitre VIII, en détaillant les armures à la clé des gammes Majeure et mineure.

Chapitre XXIII : Chapitre sur les modulations. Rameau prend comme modèles du développement de son chapitre les exemples d'accord parfait qu'il a précédemment donnés, et dans lesquels nous décelons les notes toniques de différents tons. Nous précisons que, pour discerner les modulations, il est nécessaire d'observer toute nouvelle altération passagère empruntée à une autre gamme.

Chapitre XXIV : Reprise des règles précédentes.

Chapitre XXV : Long chapitre sur les mouvements de la basse. Rameau donne plusieurs exemples précis d'accords comprenant des altérations ascendantes ou descendantes, impliquant, de ce fait, l'obligation à des perspectives tonales différentes.

Chapitre XXVI : Les septièmes, comme nous l'avons dit, n'ayant pas été classées par espèces différentes, Rameau considère l'accord de septième conçu constamment comme septième de dominante (il dit : « dominante tonique ») et, de ce fait, dans une gamme choisie, à part l'accord parfait du

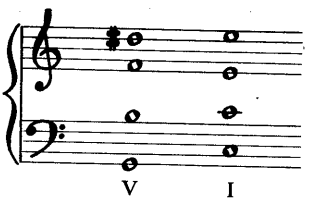
1er degré ; les degrés II à VII sont, selon lui, des degrés pouvant supporter chacun un accord de septième de dominante. Nous sommes ici devant une des conceptions fausses de Rameau, liées à sa systématisation propre.

Chapitre XXVII : Rameau simplifie les progressions harmoniques et les présente comme de simples enchaînements d'accords de dominante vers des accords de tonique et, de ces dernières, aux accords de dominante.

Chapitre XXVIII : Rameau revient sur la cadence rompue conçue comme licence, tout comme la cadence irrégulière et les dissonances qui ne peuvent être préparées. Nous devons remarquer qu'il appelle « licence » tout élément inclassifiable dans son système « dominante-tonique ».

Chapitre XXIX : Ce que Rameau désigne par les termes de « quinte superflue » s'énonce aujourd'hui comme « quinte augmentée ». Cette « quinte augmentée » est un accord formé d'une superposition de tierces Majeures, on la trouve dans l'accord parfait Majeur, dans la septième et la neuvième de dominante, ainsi que dans les septièmes Majeures de IVe espèce et la neuvième de sixième espèce. L'accord de quinte augmentée étant placé sur l'accord de dominante, il appelle une résolution sur l'accord de tonique.

Exemple :



Pour Rameau, cet accord est un accord de septième d'une dominante tonique, au-dessous duquel un cinquième son à distance d'une tierce est placé.

Exemple :

accord de dominante de Ré m

son ajouté (ce qui forme l'accord de quinte superflue)

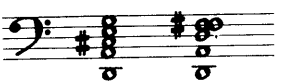
Chapitre XXX : Pour justifier l'existence des accords de neuvième, Rameau procède à la distinction entre l'accord de quinte superflue, étudié au chapitre précédent, et l'accord de neuvième ; et cela, de la façon suivante : d'après lui, les deux accords sont formés avec un cinquième son ajouté sous la dominante, mais il les différencie par le fait que la quinte du premier est « superflue » (augmentée) et que la quinte de l'autre est une quinte juste. Rameau est amené à conclure que ces accords sont des accords par supposition.

Chapitre XXXI : Rameau revient sur l'accord de onzième, dont il a traité au chapitre XV. Cet accord, appelé aujourd'hui « à retard simul-

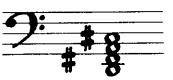
tané », est connu sous le nom de onzième de tonique. On peut le considérer comme un accord de septième prolongé sur la tonique. Comme Rameau a l'habitude de rajouter des sons sous la dominante au lieu de les placer au-dessus, cela lui donne des dissonances non justifiées, et lui cause de l'embarras à les utiliser telles quelles. Pour se sortir de ces difficultés, il en vient à supprimer, comme il l'écrit, la plupart des sons qui entrent dans ce qu'il appelle « l'accord de onzième complète », qu'il assimile à un « accord hétéroclyte ».

Chapitre XXXII : Comme il a précédemment fait la distinction entre l'accord de quinte superflue et l'accord de neuvième, Rameau procède ici à la comparaison entre l'accord de septième superflue et l'accord de onzième pour distinguer ces accords : le premier possède une tierce Majeure et le second une tierce mineure, comme l'indiquent les deux exemples de son Traité en début de chapitre. Cet accord de septième, qui est placé sur la tonique, doit être suivi par l'accord parfait. Il est intéressant de noter que, si le ré est ajouté en-dessous, et s'il est la tonique, cet accord de septième superflue peut, aujourd'hui, être considéré comme un accord de septième de quatrième espèce, à condition de retrancher le mi et le sol. Nous donnons ci-après un exemple simplifié (fig. 2). Ci-joints les exemples de 7e aug. et de 11e de Rameau (fig. 1 et 3) :

(fig. 1)

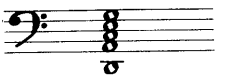


(fig. 2)



Exemple de 7e de 4e espèce (accord parfait Majeur + 7e Majeure)

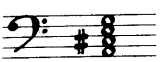
(fig. 3)



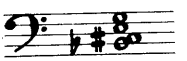
En gardant le mi et le sol, l'accord de septième superflue peut être conçu en tant qu'accord de 11e de tonique appellant une résolution sur l'accord parfait de tonique.

Chapitre XXXIII : Sont nommés « accords par emprunt » l'accord de seconde augmentée et ses dérivés. L'exemple choisi est en ré mineur. La dominante tonique, la note la, peut être changée par la note si bémol, qui est le sixième degré du mode mineur ; ce qui produit un accord comprenant la seconde augmentée.

Exemple :



le la est Ve degré



le si bémol est VIe degré

Cet accord de seconde augmentée est, en fait, un accord de septième diminuée ; et il peut être compris comme un accord appoggiature dérivé d'un

accord de dominante tonique. Rameau renvoie au livre II, chapitres XIII et XVIII.

Chapitre XXXIV : Rameau qualifie de « merveilleux » l'effet produit par le chromatisme, défini comme une ligne mélodique procédant par demi-tons ascendants et descendants. Plusieurs septièmes peuvent se succéder, et liberté peut être prise de ne pas faire monter la sensible à la tonique, et de la faire descendre sans cesse d'un demi-ton, sauf à la fin du fragment. Des accords par emprunt et par supposition peuvent être enchaînés. Rameau affirme que le chromatisme descendant exprime plus de tristesse que le chromatisme montant. On retrouve ici la cadence rompue puisqu'elle peut procéder par demi-tons montants et descendants simultanément.

Chapitre XXXV : Pour la réalisation d'une basse, Rameau préconise l'utilisation fréquente de cadences parfaites, tout en précisant les richesses d'effets obtenus par les cadences irrégulières et rompues. Dans ce chapitre nous avons, d'une part, l'organisation des accords consonants dans le discours musical, qui sert souvent à ponctuer la phraséologie mélodique, et, d'autre part, un recensement, dans l'article III, des accords mélodiques.

Plus loin, à l'article VI, une étude est faite sur les mouvements de la musique. A l'article VII, des idées sont développées sur la dynamique musicale et, en particulier, les syncopes.

Chapitre XXXVI : Selon Rameau, les réalisations à deux parties sont moins sujettes aux licences que ne l'est l'écriture à trois et quatre parties.

Cette écriture à deux parties possède un sens de la superposition mélodique stricte qui relève de règles analogues à celles du contrepoint rigoureux. Une classification d'intervalles est de nouveau énoncée ; et les sens ascendant et descendant sont précisés. Exemple : simultanément, une voix monte tandis que l'autre descend. Nous comparons ces mouvements mélodiques aux mouvements semblables, obliques, et contraires, qui forment les bases de la mobilité des voix de l'écriture harmonique, ainsi que nous pouvons le lire dans les traités du XIXe siècle.

Chapitre XXXVII : Le chapitre traite des fausses relations. Nous relevons, dans les traités ultérieurs, que tout enchaînement chromatique doit être effectué sur la même partie.

Chapitre XXXVIII : Pour écrire une mélodie au-dessus d'une basse, Rameau recommande un ton unique, ainsi que pour concevoir les préparations et les résolutions des dissonances. Après avoir recensé les accords qui sont représentés par la basse, nous pouvons choisir l'un des sons de ces accords pour former la mélodie. Pour l'accord parfait, il est possible de choisir la tierce, la quinte ou l'octave. Et, dans l'accord de septième, on choisit la septième si elle est préparée, à moins qu'il ne s'agisse de dominante tonique, échappant à la loi de préparation.

Chapitre XXXIX : Les ornements tels que les appoggiatures, les retards et les notes de passage formeront l'originalité d'une réalisation. En

deçà des notes réelles, nous avons des notes ornementales qui s'y ajoutent. Dans les deux exemples cités, nous voyons que ces ornements peuvent se placer, soit au chant, soit à la basse, ou aux deux ensemble. Le mouvement diatonique est conseillé. La construction musicale invoque des symétries et des asymétries.

Chapitre XL : Ce très important chapitre traite de la basse fondamentale composée sous un chant. Rameau invite à discerner l'importance de la basse, car on la chante chaque fois qu'apparaît une cadence, ce qui implique qu'elle domine sur les voix supérieures. Et ainsi, de cadence en cadence. Nous avons, de nouveau, différents exemples de cadence : les sensibles montent à la tonique ou les IIe degrés descendent à la tonique, ou vice-versa en cas de cadence suspensive. Les modulations sont présentées et, de ce fait, les altérations qui mènent à changer de tons, tout comme peuvent le faire les cadences, conçues en tant que pivots possibles.

La bivalence des fonctions, propre à plusieurs tonalités, est suggérée : do et la tierce de la, ou la quinte de fa, ou l'octave de do.

Rameau présente la gavotte, la sarabande, qui donnent par leur construction la métrique et la dynamique de la phrase musicale : voir livre II, chapitres 25 à 28. Nous nous permettons de remarquer ici l'utilisation de telles formes dans le sens que nous avons donné à ce que nous avons appelé les « formes structurales intrinsèques » [23].

Rameau réunit la phraséologie musicale avec la phraséologie littéraire et poétique selon l'articulation des mots.

Chapitre XLI : Rameau énonce les diverses possibilités du mouvement mélodique attribué à la basse continue.

Chapitre XLII : Les règles utiles des précédents chapitres sont récapitulées.

Chapitre XLIII : Pour l'écriture à deux ou trois parties, le sens mélodique de chaque partie doit être observé. La mise en valeur d'une mélodie dépend de la précision des autres voix qui l'accompagnent.

Dans la réalisation à quatre et cinq parties, il est plus difficile de donner un sens mélodique à chaque voix, mais il est recommandé de le tenter.

Le contrepoint et la fugue, qui considèrent l'écriture comme horizontale, permettent davantage l'attribution d'un sens mélodique à chacune des voix.

Chapitre XLIV : Renvoyons au chapitre 28 (et non au 30 comme l'écrit Rameau) du livre II où nous retrouvons le style fugué et l'écriture d'imitation. Dans ce dernier chapitre du livre III, Rameau développe ses vues sur l'écriture de la fugue.

Notons que Rameau invoque le goût propre au choix imprévisible du

23. Joseph-François KREMER, *Les formes symboliques de la musique*, Klincksieck, 1984.

compositeur, auquel le savoir seul ne suffit pas. Toutefois, Rameau termine le livre III sur la nécessité de comprendre pleinement la nature de la modulation et l'harmonie fondamentale.

Livre quatrième
« Principes d'accompagnement »

Chapitre premier : Après une comparaison avec le 1er chapitre du livre précédent, Rameau présente la topologie des graves et des aigus sur le clavecin. Philip Gossett, traducteur du Traité en langue anglaise [24], dévoile, dans son introduction, certaines sources qui ont été utilisées par Rameau. Il s'agit du Traité de Michel de Saint-Lambert [25], auteur de l'ouvrage théorique intitulé *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, publié à Paris en 1707 ; ce Traité de Saint-Lambert faisait suite à un précédent ouvrage du même auteur, *les Principes du clavecin* (Paris, 1702). En effet, comme le remarque Gossett, les pages 2 et 5 sont les sources textuelles des pages 363 et 368 du chapitre 1er du IVe livre du Traité de Rameau.

Comparativement,pour les pages 2 de Saint Lambert et 363 de Rameau, il s'agit de l'ordonnance des graves et des aigus sur le clavecin, et, pour les pages 5 de Saint-Lambert et 368 de Rameau, il s'agit de la connaissance pratique des intervalles sur le clavier.

Ainsi, aprés la *carte sonore* du premier livre du Traité, nous avons ici la *topologie des intervalles sur le clavier*, soit ascendants en partant d'une note choisie, soit relatifs entre eux, par exemple la succession par secondes, tierces, quartes, quintes, sixtes, septièmes, et octaves. Viennent ensuite les intervalles redoublés. L'élaboration du tempérament est insinuée par la représentation d'une échelle ascensionnelle quant à la succession des tons et des demi-tons.

Chapitre II : Les différentes compositions des intervalles mentionnés plus haut sont classées par ordre progressif.

Les intervalles une fois répertoriés, il est inutile de transposer à partir d'une image mentale auditive interne vers une conceptualisation sur l'instrument.

Les deux consonances immuables sont la quinte et la quarte, sans

24. *Treatise on Harmony*, Jean-Philippe Rameau, translated, with an Introduction and notes, by Philip Gossett, Dover Publications, Inc., New York, 1971. Voir : *Translator's Introduction*, pp. V-XXIV, et particulièrement, pp. XIII-XIV.

25. Michel de Saint-Lambert influença probablement Johann David Heinichen (1683-1729) qui écrivit un ouvrage théorique important, *Der Generalbass in der Composition* (1728). Heinichen, à son tour, dut influencer Georg Andreas Sorge, auteur de *Vorgemach der musicalischen Composition* (1745) qu'il écrivit sans avoir lu Rameau.

oublier l'octave. Ces points de repère le sont en deux sens : auditifs, et tactiles sur l'instrument. Viennent ensuite les autres intervalles consonants et dissonants. Rameau préconise l'utilisation tactile de leurs renversements pour substituer le réflexe du toucher sur le clavecin.

Chapitre III : La basse fondamentale est jouée à la main gauche, et les autres sons, ici dénommés « accord », à la main droite. La définition d'« accord » sera dorénavant utilisée pour tout ce qui est « dessus de basse ».

Nous distinguons ici tout ce qui touche aux conseils pratiques, comme il serait possible de le lire dans une « Méthode de clavecin » : positionnement des mains sur le clavier, utilisation des doigtés.

Chapitre IV : Rameau propose une *table de dénombrement des principaux accords* et indique leurs chiffrages en précisant qu'un seul chiffre dénote presque toujours un accord de trois, quatre, ou de cinq sons.

Chapitre V : Nous prenons connaissance, dans ce chapitre, de la manière dont il faut opérer pour renverser les accords à partir de l'accord parfait, puis de l'accord dissonant de septième, à l'aide des deux mains sur le clavier.

Chapitre VI : L'application de la mobilité des accords ne va pas sans la connaissance des modes et des tons, et l'ordonnance du placement des accords parfaits et des septièmes dans chacun des tons. Rameau précise que la pratique peut, grâce à l'application concrète et ordonnée des règles, avoir raison sur la mécompréhension théorique de ces règles en « attendant que la suite nous aide à comprendre ce qui peut nous arrêter à présent » (*Traité*, p. 381). Dans ce chapitre, aux pages 382-383-384-385-386-387, nous avons l'exemple des réalisations possibles sur tous les degrés de la gamme, ainsi qu'une succession cadentielle à la fin de la gamme descendante. Et cela dans les 24 tonalités : 12 Majeures et 12 mineures. Ces tableaux sont « réalisés » pour les tons de do M et de ré m ; pour les autres, les notes diatoniques de chaque gamme sont chiffrées et même doigtées pour le clavecin.

A la page 384, Rameau recommande les notes communes pour les enchaînements : « Il faut remarquer la liaison des accords par une des notes de l'un de ces accords qui sert presque toujours à celui qui le suit, ce qui en aide beaucoup à la pratique » (*Traité*, p. 384).

Dans la « réalisation » de la gamme comme basse chiffrée, nous observons, d'une part, la mobilité des différentes voix et l'importance des notes communes à l'harmonie et, d'autre part, le mouvement (*Traité*, p. 382) des degrés forts de l'harmonie, nommés comme « basse fondamentale », en « sous-entendu » vis-à-vis de la vraie basse chiffrée et de sa réalisation, qui opère un « chiffrage » de degrés.

Dans l'étude de l'harmonie moderne, de nos jours, nous tenons compte de l'effort de Rameau ; lorsque nous avons une basse chiffrée, nous disposons sous elle l'ordonnance des degrés fondamentaux relative-

ment aux accords auxquels elles appartient (chiffrages en chiffres romains). Les degrés ont différentes fonctions.

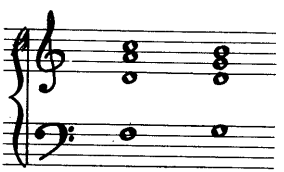
Pour conclure ce sixième chapitre, Rameau coordonne des remarques importantes pour l'instrumentiste : 1) de ne point regarder ses doigts ; 2) de veiller à la position des mains et des doigts ; 3) de regarder la partition en accompagnant, ainsi que de déclancher un état de réflexe auditif.

Chapitre VII : Rameau spécifie l'ordre à prescrire dans l'étendue de l'octave des accords pour cerner leurs enchaînements.

Depuis la fin du XVIIe siècle, de nombreuses méthodes pour la réalisation virent le jour. Déjà en 1602, Ludovico Viadana (1564-1627) s'attribue, à propos de la basse continue, sa réalisation à l'orgue, au clavecin ou au théorbe. Organiste durant son séjour à Cassel, Heinrich Schütz (1585-1672) tenta de développer les parties instrumentales d'accompagnement, ce qui dégagea progressivement l'écriture contrapuntique rigoureuse, régie dans la forme d'écriture vocale, pour évoluer dans un système tonal dont les préceptes sont encore à l'ébauche au début du XVIIe siècle. Hermann Schein, Kantor de Leipzig en 1616, ainsi que l'organiste Samuel Scheidt, de Halle, formé par Jan Pieterzoon Sweelinck (1552-1621) à Amsterdam, sont les praticiens qui ouvrirent la voie, en Allemagne, de la théorie à la pratique musicale.

Dans le septième chapitre, nous avons de nouveau une formulation de l'ordre tonal. Ainsi, selon Rameau, l'accord de dominante et l'accord de tonique sont étroitement liés ; et Rameau précise l'utilisation des accords, précédant soit l'un, soit l'autre. La comparaison choisie est l'enchaînement des degrés IV et V (figures 1 et 2) :

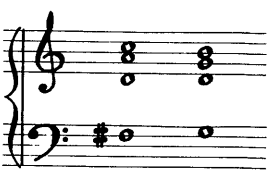
(fig. 1)



L'accord du IVe degré = accord de sixte et quinte ; la sixte reste sur l'accord parfait et la quinte descend sur l'accord parfait.

Dans le deuxième exemple de ces deux accords, le premier comporte une altération, précisément un dièse (fig. 2) à la basse.

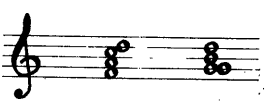
(fig. 2)



Il s'agit alors de la septième de dominante avec la sensible à la basse, auquel succède un accord de tonique.

L'exemple de la figure 1 nous rappelle celui de la sixte ajoutée sur le IVe degré, que nous donnons en exemple :

La sixte monte sur l'accord parfait, et la quinte descend sur l'accord parfait ; voilà ce qui différencie l'accord de sixte



et l'accord de quinte au IVe degré. Ce dernier est encore appelé accord de grande sixte de l'accord de sixte ajoutée.

Comme le précise Evelyne Andréani dans son *Antitraité d'harmonie* [26], le système tonal sera construit à partir de « relations hiérarchiques et péremptoires », telle « la primauté du couple dominante-tonique », que nous relevons fréquemment dans le texte de Rameau.

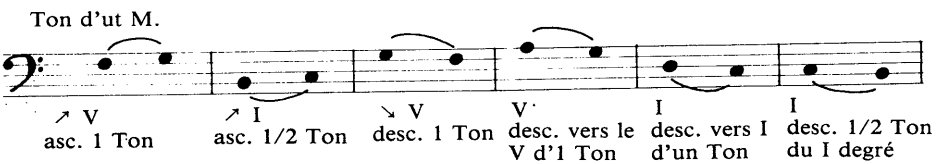
Nous constaterons, dans les Traités ultérieurs, que les degrés précédant les deux accords principaux de la cadence sont les IIe, IVe et VIe degrés.

Chapitre VIII : Dans les règles générales préconisées à ce chapitre, Rameau conseille les enchaînements suivant les positions de renversement que les accords comportent :

1) l'accord parfait affecté à la tonique ou à la dominante ;
2) l'accord de grande sixte sur toute note qui monte d'un ton sur l'accord parfait ;
3) l'accord de fausse quinte affecté à celle qui monte d'un demi-ton ;
4) l'accord de petite sixte, à toute note qui descend diatoniquement sur l'accord parfait ou qui monte sur la médiante ;
5) l'accord de triton ou de grande sixte, à toute note qui descend diatoniquement sur la médiante.

Nous ne réciterons pas toutes les règles qui se trouvent aux pages 392 et 393 ; il sera aisé d'observer les exemples des pages 390, 391, et 392, pour bien saisir les positions ascendantes ou descendantes de la basse de ces accords.

La main gauche pour l'accompagnateur est souvent identique à la droite, tandis que l'accompagnateur a le choix de jouer des basses différentes à la main droite, suivant le sens ascendant ou descendant qu'il veut assigner aux accords précédant les toniques ou les dominantes du ton choisi. Cette basse peut monter diatoniquement d'un ton vers un Ve degré ou d'un demi-ton du Ve degré au demi-ton du Ier, ou encore la basse montant de quarte ou descendant de quinte :



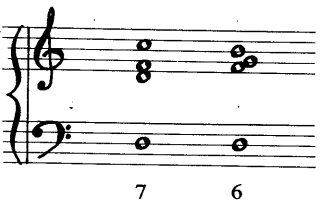
Rameau donne l'utilisation des différents mouvements de la basse, tout en définissant le renversement de l'accord et, par surcroît, sa composition, c'est-à-dire : accord de grande sixte, de petite sixte, de fausse quinte, accord du triton, ainsi que l'accord de septième et l'accord parfait.

26. Evelyne ANDRÉANI, *Antitraité d'harmonie*, coll. 10/18, série Esthétique, U.G.E., Paris, 1979, p. 129 du chapitre VI.

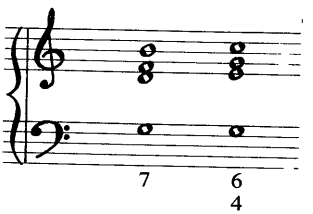
Il est recommandé, en fin de chapitre, de transposer les exercices pratiques, qui découlent de ces règles sur tous les tons et dans les octaves différentes du clavecin.

Chapitre IX : Rameau affirme qu'après un accord de septième, et si l'on désire rester sur le même degré, celui-ci doit, après le septième, être composé d'une sixte.

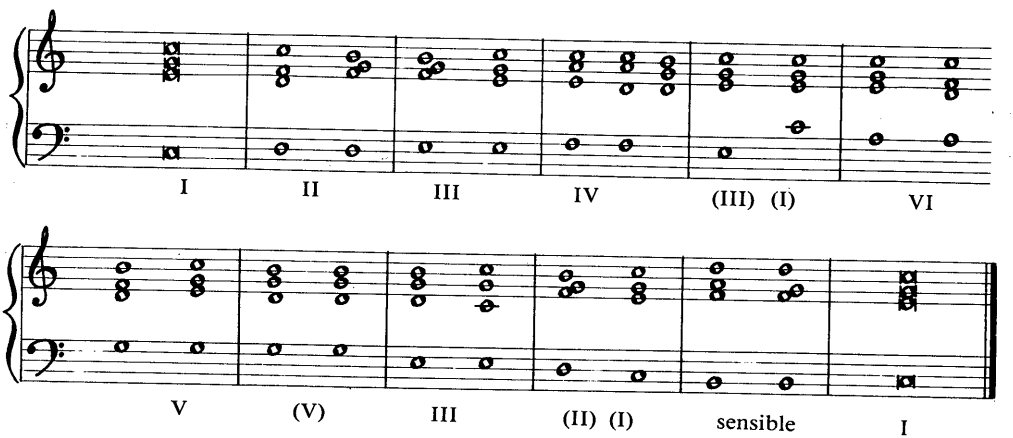
sur le IIe degré



sur le Ve degré



A la page 399, l'exemple n'est pas lisible dans son énonciation, du fait que la main gauche soit écrite en clé de sol, et que, pour comprendre l'exemple, il faille le déchiffrer en clé d'ut Ire. Aussi nous proposons-nous de réécrire cet exemple :



Chapitre X et XI : Dans ces deux chapitres, il est question des accords de seconde et de sixte. Rameau préconise des enchaînements particuliers. Ces accords sont dûs aux renversements d'accords de septième et d'accords parfaits.

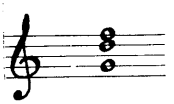
Chapitre XII : De l'accord de seconde superflue et de ses dérivés.

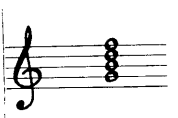
Chapitre XIII : Rameau traite des accords par supposition, et précisément des accords de cinq sons ; la neuvième porte le chiffrage 9, et sa composition complète est : 3, 5, 7, 9.
Les accords de quinte superflue, de septième superflue, et de la onzième, dite quarte, sont énoncés.

Chapitre XIV : Les rapports différents des accords précédents se justifient, d'une part, avec les choix possibles de renversement dans chaque catégorie d'accord et, d'autre part, selon l'état de réflexe possible, lors de différentes successions d'accords ; par exemple, les dissonances mineures libérées, dès que le dissonant Majeur apparaît, auquel succède la consonance. Ces remarques s'avéreront inadéquates, car la composition de l'accord de septième de dominante est identique dans le mode mineur et le mode Majeur.

Nous réitérons notre désir de faire valoir, relativement à l'esprit théorique de Rameau, la primauté d'une formulation logique, incluant tous les états différents possibles. Cette ingérence rejoint une aptitude à concevoir des états de réflexe. Rameau précise que le choix de telle consonance ou de telle dissonance dépend du goût et du savoir du compositeur.

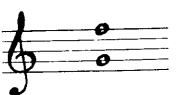
Chapitre XV : Dans ce chapitre, Rameau classe deux sortes de dissonances : par exemple, une septième de dominante (dominante tonique) possède deux apparences différentes, une Majeure et une mineure, si la tierce de l'accord, la note sensible, réside ou non dans celui-ci.


dissonance mineure


dissonance Majeure

Cette dissonance est alors considérée par Rameau comme mineure si elle ne fait pas entendre sa tierce qui est Majeure ; lorsque la tierce est présente dans l'accord, on la dénomme dissonance Majeure. Ce qui localise le ton grâce à la note sensible appelant à être résolue à la tonique. Il ne s'agit, en fait, que de deux apparences, plus ou moins attractives, d'un même accord.

Dans l'article second, il est question de la dissonance mineure isolée. Rameau propose la dissonance mineure, donc l'accord de 7e sur le Ve degré, sans la tierce Majeure qui, si elle manque, ne donne pas la possibilité de fixer, toujours



selon Rameau, le ton dans lequel on est. Il importe de préciser que cette tierce Majeure donne la sensible du ton, aussi bien dans le mode mineur que dans le mode Majeur. Nous ajoutons que ce qui est ici une théorie qui devra se préciser ultérieurement au sujet des résonances est, en fait, pour Rameau, impropre, puisque l'exposé de Rameau au sujet des septièmes

réunit les dissonances de cet ordre sous le couvert de la dénomination d'accords par supposition et, comme nous l'avons vu dans l'analyse des livres précédents, ces mêmes dissonances ne sont pas classées par espèces différentes.

Chapitre XVI : Rameau distingue les accords sujets à des augmentations ou à des diminutions d'intervalles, par le biais d'enchaînements chromatiques ; et il distingue, du fait de ces différents tons, des accords par « supposition » ou « emprunts ».

Chapitre XVII : Récapitulation des différentes suites d'accords. A la page 420, une précision sur la fameuse règle harmonique au sujet de l'interdiction des octaves et quintes successives.

Chapitre XVIII : A la page 424, Rameau propose une dénomination, celle de la basse qui reste identique en tenue, tandis que les accords changent : il l'appelle basse « point d'orgue » ; nous précisons qu'il s'agit ici des pédales harmoniques [27].

Pour justifier l'origine de ces points d'orgue, il les rapproche des cordes sympathiques qui résonnent perpétuellement dans certains arbres de vielles ou de musettes.

Chapitres XVIII, XIX et XX : Ces trois chapitres du quatrième livre proposent quelques ultimes recommandations pour l'interprète. D'une part, pour bien accompagner, ainsi que pour chiffrer une basse et, d'autre part, pour distinguer dans une basse les notes qui doivent ou ne doivent pas porter d'accord. A propos de cette dernière remarque, nous évoquons ce qui s'intitulera plus tard en harmonie le principe des notes de passage [28]. En effet, toutes les notes qui viennent s'interposer entre deux notes réelles de l'harmonie par degrés conjoints, diatoniques ou chromatiques, s'appellent notes de passage.

Enfin, Rameau incite l'interprète à la pratique des différentes règles précédentes.

---

27. *Traité* de Dubois, p. 163, chapitre II, art. 121. Une note placée à la basse se prolongeant, alors que des harmonies souvent étrangères se font entendre pendant sa durée, s'appelle « pédale » — elle affecte toujours le Ier ou le Ve degré.

28. *Traité* de Dubois, p. 175, art. 128.

V. VUES ESTHÉTIQUES

Il ne faut pas oublier que Rameau considère la musique comme la science des sons, tandis que Rousseau la définit comme « l'art de combiner les sons d'une façon agréable à l'oreille » (Dictionnaire). Or, pour Fontenelle, la démarche scientifique ne peut qu'apporter un élan positif dans quelque domaine que ce soit. Aussi, loin de tout devoir à la théorie et au savoir, un compositeur pourvu d'une imagination fertile, selon Rameau, ne pouvait que réussir mieux dans la pratique de son art quand il y joignait des connaissances précises. Rameau avait par excellence l'esprit scientifique du temps, quand il classait, étiquetait, organisait et préparait l'opération de la composition, afin que la raison y trouvât son compte. Toutefois, ce besoin de clarté n'empêche pas Rameau de partager le goût ambiant pour le pittoresque. Raisonnablement descriptif dans ses œuvres, et permettant à quiconque de l'être également d'après lui grâce à son Traité, Rameau témoigne d'une finesse nouvelle dans les facultés de l'expression ; et il en donne l'instrument théorique avec le Traité d'harmonie.

Les théories esthétiques de Rameau sont compatibles, en effet, avec l'expressivisme musical. Cette « raison » qui semble parfois menacer le goût musical, le guide le plus souvent, tout en le freinant quand elle invoque le principe de l'imitation de la nature, pierre de touche de l'esthétique ambiante. En fait, que l'on suive Rameau, Batteux (1713-1780) [1], ou même Rousseau, il faut alors admettre le rapport de l'imitation à une conception de la raison, même si cette dernière notion semble varier dans le commentaire esthétique qui prétend à cette époque prendre appui sur elle. Et l'*expression* est une forme d'*imitation* ; du moins, le principe d'imitation de la nature, commun aussi bien à Rameau qu'à Rousseau, prend-il le relais

1. C. BATTEUX, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746.

dans l'expression. Aussi, malgré l'opposition de Rousseau à Rameau, ce que Rousseau écrit dans ce passage de l'*Essai sur l'origine des langues* [2] serait, avec, certes plus de mesure, acceptable pour Rameau : « *l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement, il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il feindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant* ».

Telle est la manière dont la musique « imite » : en « exprimant ». Car il n'est guère possible, pas plus pour Rousseau que pour Rameau, d'assimiler la musique aux autres arts, sinon par la métaphore suggérant une « peinture sonore ».

Donc, le « principe de l'imitation » était au XVIIIe siècle dogmatiquement admis, même là où il posait certains problèmes techniques, et c'était le cas de la musique. Mais la solution était implicite pour la musique, quand la référence était l'élément verbal ; et c'est ce qui se passait aisément à travers l'importance accordée au récitatif dans la musique française : l'opéra de Lully offre peu d'airs, et ils se confondent avec le récitatif, bridés comme ils le sont par l'élément vocal. Et c'est à travers le récitatif que l'on pouvait entendre la musique « imiter » — selon le précepte infaillible de l'époque — mais imiter quoi ? tout simplement la parole. Louis Striffling résume très bien comment au temps de Lully « le musicien le meilleur n'est pas celui qui exprime des sentiments personnels ni celui qui cherche la nouveauté, c'est celui qui fait de la musique l'expression la plus fidèle, la plus transparente de la parole » [3]. Cette sensibilité à la parole, plus qu'à la musique proprement dite, est tellement générale et évidente que la musique purement instrumentale « ne passe pas », du moins pas encore ; songeons aux réactions qu'entraîneront les premières apparitions de la sonate instrumentale : « Le plus beau chant, quand il n'est qu'instrumental devient presque nécessairement froid, puis ennuyeux, parce qu'il n'exprime rien » [4] ; et rappelons le fameux « sonate, que me veux-tu ? » de Fontenelle. En somme, la situation face à la musique instrumentale est restée la même qu'au XVIIe siècle.

Ayant conçu l'harmonie — et néanmoins attentif à l'élément verbal, comme nous l'avons vu au chapitre XXVII du livre second du Traité —

2. J. J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Aubier, Paris, 1974, 1981, chapitre XVI, p. 163.

3. Louis STRIFFLING, *op. cit.*, p. 46.

4. Abbé PLUCHE, *Le spectacle de la nature*, Paris, 1732-1750 ; voir t. VII, Sur la musique, 1746, p. 115.

Rameau apporte avec l'harmonie un moyen à double effet ; tout d'abord, explicitement il la présente comme capable d'aider à exprimer les sentiments — ce qui est pour lui le vrai but de la musique ; mais, en même temps, il apporte une machine de guerre dans la bataille esthétique, car il va permettre à la musique française de s'émanciper, tôt ou tard. A partir d'une imitation de la nature au sens strict, comme le voulaient les théoriciens tels que Batteux, Pluche, Dubos [5], André [6], qui envisageaient des imitations de « bruits » (chants des oiseaux, grondement de l'orage, murmure de l'eau), en passant par l'imitation de la voix humaine et de la parole (déclamation, poésie) en accord avec les théories de Diderot et Lecerf de La Viéville [7], l'esthétique du XVIIIe siècle français ne laissait pas d'essor propre à la musique en elle-même, qu'elle tenait dans une certaine réserve. Et même si la spécificité de la musique n'est pas reconnue pleinement avec le rôle d'*imiter* ou d'*exprimer* qu'on lui assignait, pour Rousseau l'expressivisme prendra une couleur tout humaine quand il en fera un jeu d'imitation spirituelle, et non plus d'imitation directe comme le voulaient tous ces théoriciens. Avec la langue des passions que Rameau, d'ailleurs, pense possible, on peut affirmer que leur interprétation de l'expression ne sépare pas Rameau et Rousseau, si ce n'est sur un point, certes majeur.

En effet, alors que Rameau et Rousseau interprètent le rôle d'imitation de la nature par la musique dans le sens spirituel, ils ne sont pas d'accord sur le moyen pour obtenir cette *imitation-expression*. Pour Rameau, c'est l'harmonie qui est le principal moteur du sentiment, comme il l'explicite dans *Observations sur notre instinct pour la musique* en 1754 [8], tandis que pour Rousseau c'est la mélodie qui est génératrice de cette expression. De plus, Rameau dissocie plus nettement que Rousseau l'imitation de la nature physique et l'expression des sentiments de l'homme. Pour Rameau, l'harmonie a seule le pouvoir d'exprimer des sentiments : « Si l'imitation des bruits et des mouvements n'est pas aussi fréquemment employée dans notre musique que dans l'italienne, c'est que l'objet dominant de la nôtre est le sentiment, qui n'a point de mouvements déterminés, et qui par conséquent ne peut être asservi partout à une mesure régulière, sans perdre de cette vérité qui en fait le charme. L'expression du physique est dans la mesure et le mouvement, celle du pathétique, au contraire, est dans l'harmonie et les inflexions : ce qu'il faut bien peser avant que de décider sur ce qui doit emporter la balance [9]. »

Rameau admet que le principe de la nature est celui « de tous les arts

5. Abbé DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 2 vol., Paris, 1719.

6. Le Père André, *Essai sur le beau... dans les ouvrages de l'esprit et dans la musique*, Paris, 1741.

7. Lecerf de La Viéville de Fresneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1704.

8. *Observations sur notre instinct pour la musique*, pp. VII-VIII.

9. *Ibid.*

du goût », mais c'est encore celui des « sciences soumises au calcul » [10]. Ce qui fait que, par la théorie de l'harmonie, la musique se confirme autant comme « science de la nature » que comme « art imitant la nature ».

En un sens, on peut trouver, en Michel P. G. de Chabanon (1730-1792), celui qui réconciliera théoriquement Rousseau et Rameau. En 1779, en effet, il publie *Observations sur la musique en général et principalement sur la métaphysique de l'art* et, en 1785, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre.* Le second livre développe le premier. Chabanon reprend les réflexions de l'Abbé Morellet (1727-1819), collaborateur de l'*Encyclopédie* qui, en 1771, se détachait déjà de l'idée de nature comme bien-fondé de l'art musical. Celui-ci concluait que la musique plaît indépendamment de toute imitation, puisqu'elle agit immédiatement sur nos sens : « Qu'est-ce que la nature en musique ? Tel chant est-il dans la nature, n'y est-il pas ? » [11]. Vers cette époque, va se produire « le développement et l'élargissement du goût » [12] dans un esprit de conciliation des « trois âges » de la musique française, représentés par Lully, Rameau et Gluck [13]. Le principe de l'imitation de la nature devient donc suspect. Car, si Chabanon considère encore la musique et la danse comme des arts d'imitation, il faut comprendre le terme « imitation » comme la formulation des effets d'une opération d'analogie concernant un sens expressif. Ainsi, ce n'est pas l'imitation du chant du rossignol qui nous plaît, car « les arts sont quelque chose de plus que l'imitation exacte de la nature » [14].

Chabanon va expliciter sa conception de l'imitation [15] : musique et danse « disent la même chose, l'une à l'oreille, et l'autre aux yeux ; mais toutes deux ne disent rien de positif, leur effet est une sensation, et par conséquent a quelque chose de vague. Il faut un travail de l'esprit pour attacher à cette sensation une situation et des mots analogues ; et c'est cette dernière opération qui fait de la danse et de la musique deux arts imitatifs ». Il y a donc, d'après la phénoménologie de l'art avancée par Chabanon, une sensation, c'est-à-dire, comme il l'écrit, « quelque chose de vague » et ce « vague » est sur le point de faire fortune dans l'esthétique de la fin du XVIIIe siècle — à quoi va s'ajouter le travail de l'analogie, une « opération » de liaison entre la sensation et une situation et des mots. Ainsi ressort une conception de l'imitation qui se veut plus élaborée qu'au début du XVIIIe siècle, et, pour ainsi dire, réhabilitée par l'analogie. Plai-

10. *Op. cit.*, p. 15.
11. Abbé MORELLET, *De l'expression en musique* in *Mercure 1771*, voir dans *Mélanges de littérature et de philosophie du XVIIIe siècle*, 1818, 4 vol., t. IV.
12. Louis STRIFFLING, *op. cit.*, p. 259.
13. *Op. cit.*, p. 267.
14. MORELLET, cité par Chabanon, *Observations sur la musique en général et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, Pissot, 1779, pp. 47-48.
15. *Observations sur la musique*, p. 97.

sant indépendamment de toute imitation, la musique agit sur nos sens immédiatement selon « une langue naturelle et universelle » [16]. Ainsi s'ouvre une voie sur la phénoménologie et sur la métaphysique de l'art laissant possible une nouvelle définition de la musique dans l'équilibre de la raison et du sentiment : « l'art de faire succéder les sons l'un à l'autre conformément à des mouvements réglés, et suivant des degrés d'intonation appréciables, qui rendent l'enchaînement de ces sons agréable à l'oreille [17]. »

Quant à Herder, en 1780, il ira jusqu'à considérer l'accord des vibrations du cosmos avec celles de l'homme comme se produisant dans toute émotion esthétique provoquée par la musique. Alors, l'auditeur ne s'en tient plus au seul « sentiment agréable », mais s'élève au-dessus de lui-même dans une sorte de fusion de sa vie corporelle et de sa vie spirituelle. « Voix de la nature », l'émotion se présente à lui comme un « mouvement synchronisé par l'harmonie » [18]. Le point de vue subjectif de Herder rejoint le point de vue objectif de Mersenne quant à l'harmonie [19]. Au contraire, prouvant « l'instinct par son principe, et ce principe par le même instinct » [20], Rameau a réalisé un équilibre, justifié, d'ailleurs, par l'Essai de La Borde en 1780 [21] qui, à l'instar de Chabanon, refuse l'imitation comme principe absolu, mais encore réconcilie mélodie et harmonie en revendiquant pour l'harmonie des droits égaux à ceux de la mélodie ; et cela contre les critiques de Rousseau.

Pour compléter ces vues esthétiques, évoquons le revirement de d'Alembert à l'égard de Rameau. En effet, dix ans après l'édition de l'ouvrage *Eléments de musique théorique et pratique* (1752), d'Alembert allait ajouter un *Discours préliminaire* remettant en question les affinités qu'il avait pu laisser paraître au sujet des théories de Rameau. Donc, en 1762, d'Alembert déclare tout simplement l'inutilité des calculs mathématiques arithmétiques en ce qui concerne la musique. On sait qu'en 1749 Rameau avait présenté un mémoire, plusieurs fois remanié, sous le titre de « Fondement d'un système de musique théorique et pratique », qui prendra, un an plus tard, le titre de *Démonstration du principe de l'harmonie*. Mais, pour d'Alembert, la musique ne pouvait en tant qu'art relever du domaine des fonctions démonstratives des mathématiques. L'ouvrage de 1750 a été rédigé dans un style plus élaboré dans le sens littéraire que les ouvrages précédents de Rameau. Il est probable que Diderot ait invité Rameau à le présenter sous l'apparence d'une formulation d'écriture plus

16. CHABANON, *De la musique considérée en elle-même...*, Paris, 1785, p. 129.
17. *Observations sur la musique*, p. 14.
18. J. G. HERDER, *Kalligone*, Arion, Weimar, 1955.
19. Marin MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636.
20. *Observations sur notre instinct pour la musique*, p. XIV.
21. LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, 4 vol.

proche de celle de Descartes pour son *Discours de la méthode*. Concernant les ententes et les controverses qui animèrent les rapports de Rameau et d'Alembert, on peut se référer à l'article de Françoise Escal « Musique et science, d'Alembert contre Rameau » [22], ainsi qu'à l'étude de Catherine Kintzler [23].

Que conclure quant à cette musique que l'on dit « bien française » et à ce « goût musical » de notre XVIIIe siècle ? L'éthique de Rameau est la pierre de touche de l'élaboration d'une cosmologie du musical et aucunement une attitude rhétorique sur le « bon goût ». Il faudrait être plus prudent et se méfier, en ce qui concerne l'esthétique musicale du XVIIIe siècle, de toutes les définitions de la « musique française » ; il faut plutôt y chercher l'origine d'attitudes qui se perpétuent sur cette toile de fond et alimentent un discours esthétique destiné aux media formulant au sujet de la musique française qu'elle est « claire », « pure » et « vraie », et dans lequel on voit naître « équilibre et satisfaction », « inclination à l'agréable ». Le tout foisonnant à souhait avec l'exégèse.

22. Françoise ESCAL, « Musique et science, d'Alembert contre Rameau », in *Revue internationale d'esthétique et sociologie de la musique*, vol. 14, n° 2, Zagreb, 1983.

23. Catherine KINTZLER, *J. Ph. Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, édition Le Sycomore, Paris, 1983. *Cf.* Georges SNYDERS, *Le Goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Vrin, 1968.

VI. DE LA TRADITION

La position du théoricien devant l'art est délicate à définir. Si Diderot définissait l'articulation des règles qui découlent d'une théorie comme utile pour « l'homme ordinaire », c'est sans doute que celles-ci possèdent une force réductive susceptible de se conditionner en réflexes. Comme nous le lisons dans le Traité de Schoenberg, cette force que le théoricien possède, afin de soutenir « *sa position précaire et peu soutenable, il la doit à son pacte avec l'esthétique* » [1], c'est-à-dire, le plus souvent, avec sa propre vue esthétique. Nous pouvons concevoir, en ce sens, qu'il y ait dépersonnalisation par la saisie psychique. Et cette dépersonnalisation joue sur l'acte intentionnel.

Retenons ce que Scheler observe dans le fait d'un acte simplement donné à la réflexion [2], et nullement le résultat de la métaphore spontanée issue du monde sensible, car alors nous ne justifions rien d'autre dans cet acte vécu que le reflet de notre propre perception objective. Il faut, certes, considérer l'existence comme se prolongeant dans l'accomplissement d'actes intentionnels, vers un mode de recherche spécifique ; aussi, vouloir saisir un acte sous la formalité de la nature psychique revient à procéder à une dépersonnalisation, et aucunement à ce que l'on croirait être la vie exhaustive de l'œuvre. Scheler parle de l'existence comme d'une unité entre l'être et le vécu, et c'est aussi ce que l'on peut concevoir chez Heidegger en tant que « *Erleben* », c'est-à-dire comme un concept n'étant pas en dehors du vécu interne, mais étroitement lié à ce vécu interne. C'est ce qui nous dévoile la perspective d'une méthode de liberté et de duplicité pour la tra-

1. Arnold SCHOENBERG, *Traité d'harmonie*, trad. de l'allemand par Gérard Gubisch, Ed. Lattès, Paris, 1983, p. 26.

2. Max SCHELER, *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle*, 1913, pp. 118 ; et *Wesen und Formen der Sympathie*, éd. de 1913, pp. 244 et suiv.

duction d'un état d'intuition vers un acte de définition au sujet d'un signe concret. Si l'essence découle du vécu, la voie est ouverte vers une intention transmissible. Ainsi « essence » devient « substance », et ce qui pourrait forger les structures d'une tradition n'est en aucun cas la lueur d'origine que l'on pourrait avec Bergson appeler « percept », mais précisément cette lueur transformée en « matière » communicable par la reprise des cycles d'expériences du social qui la transmet.

Rameau, tout comme Schoenberg, offre, dans l'élaboration de ses vues théoriques, une part importante à la liberté de choix pratique. L'imagination créatrice use de cette liberté, tout en entretenant une conscience parallèle relative à ces préceptes, en tant que connaissance mouvante inhérente à la pensée musicale. Dès lors, une concordance précise et clarifie la pensée musicale conçue comme une réflexion évolutive. Cette concordance de la théorie liée à l'imagination est la revalorisation du geste créateur, et plus précisément de la *moulure du geste possible sur l'objet*. La substance créée ainsi par le geste ne peut être utilisée isolément, ou imposée par la volonté ou la raison comme un modèle d'école entraînant à faire de l'imitation. L'art d'imiter ou de reproduire n'enrichirait point le modèle, mais précisément l'école qui utiliserait ainsi de mauvais rouages de transmissibilité.

La construction d'un *modèle schématique* est le résultat d'une généralisation de la tâche compositionnelle et de l'intuition signifiante ayant pour finalité l'*état de réflexe*. Ce qui n'est pas réductible en formule, et que l'on ne considère pas en tant que réflexe, est traduit comme une *particularité exceptionnelle*. Ces particularités d'exception sont antinomiques aux préceptes de base, et sont alors considérées comme des hardiesses qui peuvent, dans le meilleur des cas, être répertoriées afin d'être classées hors du système défendu par l'école. A ce moment, ces hardiesses sont attribuées au « génie » de l'auteur, et elles invoquent la prudence et le respect de l'observation, mais non l'utilisation. Telles sont les définitions que nous proposons des trois corrélats qui se trouvent attachés à la pensée théorique :

— *le modèle schématique* correspond au résultat possible, tiré d'une formule établie où pour le faire apparaître ou s'en servir la mémoire agit en conséquence ;

— *l'état de réflexe*, un conditionnement qui fait appel au modèle schématique pour évoluer sur la continuité du discours ou le justifier ;

— *les particularités d'exception*, moments du discours musical en période de développement, échappant à l'état de réflexe et, de ce fait, au modèle schématique.

Nous ne disons pas, depuis Beethoven, que nous orchestrons, de nos jours, de telle ou telle manière ; ou, depuis Wagner, que nous concevons la prosodie ou la dynamique comme ceci ou comme cela, pour appliquer ces préceptes comme des recettes toutes prêtes. L'œuvre n'existe que pour elle-même en son temps ; cette intersubjectivité dispense surtout de l'unique

façon de voir ou de deviner les formes. La particularité se hisse au-dessus de la conscience humaine collective. La substance transmissible est la reconnaissance, entre autres, de la part de conscience humaine subjective et du monde formé par la conscience humaine collective. Nous ne pouvons considérer telle ou telle particularité chez Bach, Beethoven ou Wagner, Schoenberg ou Debussy, comme modèle absolu, applicable dans un autre univers musical qui serait le nôtre ; et si nous utilisions la conscience humaine collective comme universelle, nous ferions également fausse route, car les habitudes culturelles se transforment et sont en continuelle mutation. Une école n'est pas un modèle éternel, car elle meurt pour renaître dans une forme nouvelle, dans une autre école, et ainsi de suite.

S'il y a une intention signifiante en tant que « percept » [3] (que Bergson plaçait avant le « concept », appelé en désespoir de cause) pour ce qui concerne la musique, cela est bien au niveau de la création. Ce percept, dévoilant un « besoin » aussi bien qu'un « vouloir », ouvre les voies de la conscience humaine. Ce pouvoir de création se reflète dans les œuvres du passé, il s'enrichit d'elles, et c'est par un retour qu'il est possible de saisir le mouvement et l'orientation des choses : vers où elles mènent. Il y a, dans cette probabilité, une obligation de gérer et de réunir les fruits de la conscience humaine, qui possède une finalité collective.

Avec un regard objectif sur la musique, Schoenberg, au début du XXe siècle, appréhende l'acte d'écriture lié avec la notion de « choix ». L'imagination créatrice est libre de tout choix, tout en ayant connaissance des préceptes existant en tant que bornes de la pensée mouvante de la musique. Il n'y a pas d'adhérence conceptuelle au sujet d'une étape musicale dans l'histoire, par rapport à une autre, mais précisément l'acceptation de concevoir en musique « une éternelle jeunesse » [4].

A partir du silence originel, l'intention signifiante sur l'intériorité est, pour la création, une connaissance passant par une diffusion universelle pour retrouver l'intériorité, pour retourner à l'originel ; tel est, en dernière analyse, « la clé du rêve intime dans la tête des objets ». Considérons cela comme le parcours de la musique, la liaison avec l'objet brûle son pouvoir de mobilité et d'intensité spirituelle (qu'ici on voie l'objet comme verbe ou action). L'impossible de la musique se conjugue avec l'impossible de l'action, le caractère irréel, visionnaire, de l'action, alors les deux deviennent possibles. Donnons un exemple de cette simultanéité. Dès que tout se tait, avec l'aboutissement et la fin de l'action terrestre, la musique alors totalement libérée du texte, à elle seule occupe toute la scène et, diligente, assemble les signes de l'autre « verbe », à la fois jailli d'une autre gorge et d'un autre logos ; voilà quelle est « la clé du rêve intime dans la tête des

3. Considérant ce terme comme le signifiant d'une « topique » où l'intention subsiste, formant ainsi un « avant-temps » sur le geste possible vers l'objet à créer.

4. E. BLOCH, *L'esprit de l'utopie* ; nos citations sont extraites des pages 56 à 60.

objets ». Leur expression propre, leur « être-là », en quelque sorte, objetité et *non-choséité* vivent comme dans une ultime expression, fatale, forme qui se mue par une multiplicité, qui devient l'essentiel en soi. Un champ de visibilité pure, un autre logos, qui ouvre un dialogue nouveau. Le dialogue ne correspond plus à une signifiance.

L'œuvre musicale liée à l'action ou au verbe utilise ainsi sa force expressive à travers le canevas de ses multiplicités. Mais il apparaît une étape où la musique se détache de tout signe concret, si ce n'est celui de sa propre référence : « *A la fin de l'action, sitôt que sur la terre toute vie réelle se tait, la musique se passant totalement de texte, des reflets du monde (action chantée, dansée, mimée, enchantée) assemble des signes de l'autre verbe, le verbe jaillit d'une autre gorge, d'un autre logos* » (E. BLoch).

Du lieu soudain où la musique se détache, de l'endroit du sensible où elle quitte son corrélat, ses simultanéités conceptuelles, de ce terrain inexploré elle deviendra essence nue portant sa propre intonation existentielle par l'énonciation de sa couleur originelle. Touchant au monde suprasensible, elle utilise la trajectoire d'une cosmologie parallèle à l'action réelle, ou à la langue ou au verbe. « L'art commence où cesse toute vie réelle » (Wagner). Avec Wagner, la fantasmagorie des symboles de sa cosmologie trouve une continuité dans l'utilisation musicale qui succède à l'action, telle l'acceptation d'une dimension autre et volontairement nouvelle.

Proposons deux exemples précis de la cosmologie romantique illustrant une utilisation des possibilités harmoniques.

Premier exemple choisi : Le cas du *Freischütz* de Carl Maria von Weber. — Cette œuvre illustre la concrétude de la valeur pure de la relation de la structure tonale (*Tonartgebau*) aux timbres (*Klangenfarben*) — qu'on se rappelle la méfiance de Rousseau : « J'ai vu ce fameux clavecin sur lequel on prétendait faire de la musique avec des couleurs. [5] » Le recours aux timbres oriente vers la considération symbolique du son. En tant que relation absolue et puissance essentielle, le son dans la cosmologie romantique relie l'extraordinaire et le fantastique, reflète la vie humaine, suggérant tout à la fois la face cachée du monde, les entrailles de la terre, les puissances démoniaques. Le symbolique est ici le miroir d'une conception métaphysique du monde.

L'échelle des tonalités avec leur conception de valeurs joue les cycles de modulations possibles des tons, fondés comme une cosmologie simple

5. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Aubier, Paris, 1981, p. 159. Il est vrai que, sans doute, Rousseau évoquait, en fait, ici, plutôt la tentative audacieuse du Père Castel, qui, vers 1730, avait imaginé un étrange appareil qu'il appelait « clavecin chromatique », et qui, dans le silence, pour chaque touche émettait une couleur : grâce à un système de miroirs et de bougies, les couleurs se combinaient lorsqu'on appuyait sur plusieurs touches à la fois (*Journal de Trévoux*, 1735).

sur cette aperception des phases et des faces, visibles et cachées, du monde. Les puissances du Bien engendrent le Bien. Le Bien et le Mal, en fait, peuvent servir le bien, car ils sont guidés par un fatalisme ou par un ordre des choses. Ainsi, le châtiment de Caspar, à travers Max agissant pour défendre sa cause, repose sur l'ubiquité d'un acte ambigu, d'une part justifiant son origine, d'autre part résolvant l'énigme d'une finitude qu'il ne maîtrise pas.

Le jeu des tonalités est employé ici dans un système d'oppositions dichotomiques à travers lesquelles le compositeur fait passer une morale symbolique, toute stéréotypée. Le monde symbolique du *Klangenbau* de Weber dans le *Freischütz* se définit par une construction de couleurs tonales. *Ut Majeur* est le Bien personnifié : soit par la fonction universelle de régir toutes les forces, aussi bien les représentations du Juste et de la morale du droit chemin. A cette fonction s'oppose antithétiquement la fonction de l'*ut mineur*, représentant les puissances du Mal. Ces deux couleurs sont comme un état de fait régissant le monde par leurs puissances contraires.

Dans le monde des paysans et des chasseurs, « sur terre », la tonalité de *ré Majeur* est la représentation du corps des chasseurs et des paysans, avec leur joie de vivre et leur définition populaire de la vie comme une preuve de résistance aux forces du Mal, délibérément à la recherche de l'équilibre avec la nature, guidés qu'ils sont par les lois et les règles des puissances du Bien.

La Majeur - mi Majeur - sol Majeur regroupent les tonalités d'activité des personnages et s'imposent comme le rayonnement de leur amour réciproque.

Mi bémol Majeur - la mineur - sol mineur définissent des attitudes qui expriment l'angoisse ou le pressentiment, et le sentiment du funeste.

Fa dièse mineur et ut mineur : alors les puissances démoniaques battent leur plein, et découvrent à tous le sentiment du danger réel qu'elles représentent.

La tonalité choisie est donc bien une réponse à l'exigence du drame. Nous distinguons également la construction des accords symbolisant telle ou telle situation. Par exemple : *la/do/mi b/fa dièse,* représentant l'omniprésence de Samiel dans les Gorges du Loup. De même, l'accord parfait de *mi/la Majeur*, comme caractérisant l'angoisse de Max ; ou bien encore, l'éclatant accord parfait en ut Majeur s'imposant à tout l'orchestre comme la libération de l'esprit des forces du Bien [6].

Deuxième exemple choisi: La Tétralogie: Crépuscule des dieux, 3e acte, IIe scène, de Wagner. — Après la mort de Siegfried, la marche funèbre installe un après-temps de l'action, un autre *être-là* purement musical, qui,

6. Voir l'édition Dover, p. 55.

en mutation, dépasse l'action puisque la musique utilise ici son pouvoir de reproduction du temporel, lié à la volonté de son maître d'œuvre de concevoir, à l'acte dramatique purement virtuel, un « autre logos ». Expression fatale qui, vivant de ses multiplicités, ouvre la voie à une dimension qui pourrait tendre à une haute allégorie du sacré.

Ce champ de visibilité pure, cet « autre logos » entame un dialogue nouveau. Le dialogue ne correspond plus à la signifiance concrète, et vit au-delà de toute nostalgie spirituelle. Il crée la topique d'une autre dimension d'être, au sujet de ce qui s'est passé, et à la seule fin d'instaurer un autre lieu, dans lequel on se trouve confronté à l'incapacité de « résoudre ».

Lancé dans la voie de la représentation de l'imaginaire, lorsqu'un artiste détient une idée première qu'il va chercher à conceptualiser, on peut dire qu'il rencontre différents problèmes relatifs à son intuition. Tout d'abord, celui d'établir un rapport réel avec son intuition de créateur à la recherche du résultat espéré. Ensuite, celui de construire un cheminement du travail, qu'il considère, d'ailleurs, comme sa propre cohérence. Qu'il s'agisse d'une fin fixée à longue ou brève échéance, de cette intuition il va falloir tirer et même élaborer une finalité globale (*forma finalis* selon Kant), visant à montrer déjà un contenu et une vision du travail accompli. L'imagination, si elle est trop riche, ne permettra pas de faire entrevoir rapidement un dénouement conceptuel ; et chaque nouvelle idée risque de contrarier, par sa différence avec toute autre, un cheminement homogène. D'où l'importance de la logique du travail, dans sa globalité, mais encore dans ses éléments individuels.

Le chemin d'une abstraction à une autre implique un sens réel de la finalité, c'est-à-dire la formulation synthétique qui amalgame la progression d'une idée définie, par exemple, avec le secours des mathématiques. Et les composantes du son peuvent, selon la logique de leur affiliation, représenter une troisième abstraction symbolique, reflétant, cette fois-ci, le choix de l'amalgame. On peut supposer que la création réfute sa formulation telle qu'elle est construite : deux éléments en créent un troisième selon une loi de proportionnalité dialectique. C'est, du moins, ce qui se passe dans l'électroacoustique, qui n'est ni une musique ni un amalgame de bruits reproduit par la technique, mais tout simplement une expression différente.

La logique apparaît au niveau élémentaire, si l'on peut dire, et à propos de ce qu'il est possible d'appeler des « tensions ». En effet, si nous considérons l'*accord de septième diminuée*, nous voyons que l'utilisation d'un de ces accords, dans le système tonal, invoque l'apparition, dans la plupart des cas, des autres. Soit *si-ré-fa-sol dièse,* alors *do-mi b-fa dièse-la* et *do dièse-mi sol-si b;* ces trois accords sont, certes, transformables, mais ils demeurent dans leur identité aussi harmoniquement qu'en état de renverse-

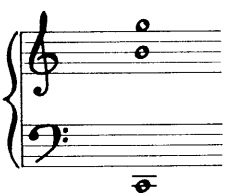
ment. Cette logique énonce le précepte fondamental de ce que nous avons appelé, précédemment, l'« état de réflexe ».

La logique des formules de tension appelle à une logique de repos. La consonance et la dissonance usent de telles logiques. L'accord de *Tristan*, qui est dissonant, est amené et conçu comme une consonance, dans le sens où il tente de répondre à l'idée du désir qu'il représente, à une attente qui ne peut s'assouvir.

Suivant les « états de réflexe », appliqués aux différents accords aspirant à la tension ou au repos, nous avons, suivant les œuvres et les réactions, une relation intervertible. Dans le *Boléro* de Ravel, la dissonance finale est également transposable de dissonance en consonance, car la consonance globale de l'œuvre appelle à une conclusion visant à rompre la logique des différentes expositions du thème aux divers instruments de l'orchestre, et cette rupture devient apaisante, puisqu'elle brise l'ostinanto rythmique impertubable de cette œuvre.

Les logiques ont leur appartenance directe aux « états de réflexe » inculqués lors des différentes ères stylistiques. La double polarité des consonances et des dissonances est inversable suivant le contexte de l'œuvre. La coda de l'ouverture du *Freischütz* avec les deux accords fortissimo en do Majeur, après la deuxième citation de l'esprit du Mal personnifié par Samiel, paraît d'une violence inouïe, bien que les accords soient consonants et apparentés aux puissances du Bien. Dans *Polymorphia* de Penderecki, l'accord parfait final, qui est fortissimo, peut apparaître dissonant puisqu'il est antinomique à la logique de l'œuvre, qui est dissonante.

Suivant son contexte, la logique peut jouer de ces « états de réflexe » stéréotypés. Ces échappées sont également incluses dans ce que nous avons déjà présenté comme les *particularités d'exception*. Les consonances de *O'King* de Berio, jouant sur les registres d'unissons et d'octaves simultanés et décalés, font que, lorsqu'apparaît l'accord (fig. 1), un soulagement exutoire advient comme finalité libératrice [7].



(fig. 1)

7. Luciano BERIO, *O King for voice and 5 players*, éd. Universal, 1968, p. 9.

VII. VUES PÉDAGOGIQUES

Rendre plus claires certaines choses en montrant où elles mènent [1]. A ce devenir souhaité s'associe une idée d'utopie. En fait, il s'agit de rechercher une origine, comme si l'on voulait, par-delà le tableau peint du présent, retourner au passé qui lui correspond pour pouvoir y lire la finalité en lui détenue. Ce que Bloch désigne comme « *la fraîcheur du rêve dans lequel notre présent vit encore malgré l'ancienneté de sa langue et de son paysage* » [2]. En effet, cette vision peut être une optique pensée en introduction à l'interprétation musicale. Approchons-nous d'un exemple précis, car, justement, il précise l'existence d'un « anti-état de réflexe » vis-à-vis de l'œuvre, formulant ainsi une autre couverture d'écoute et qui ne se réfère qu'à elle-même. Pour ce qui est de la musique dégagée du premier lied de Hugo Wolf dans la trilogie des Mignons, chaque *harmonicomélodisme* [3] se réfère à son précédent pour justifier sa courbe future. La coordination évolue par un retour constant à l'événement précédent, par la réminiscence comme une énergie de fonctionnement. Car la finalité de chaque définition lyrique disparaît sous un effort rendu corrosif et simplement conçu comme tel. Une autorégénération se produit par un vide justifié, avec l'entente et la disparition, mais nullement née de l'oubli. Ce qui est encore plus paradoxal ici, c'est que l'on impressionne en soi un souvenir de l'oubli. L'articulation logique est, au-delà du langage musical lui-même, ce qui fait se dissocier à l'écoute toute attitude culturelle symbolique.

---

1. Ernst Bloch, *Traces*, traduction par P. Quillet et H. Hildebrand, Gallimard, Paris, 1968, P. 217.
2. *Op.cit.* , p. 229.
3. Terme et notion que nous avons introduits dans *les Formes symboliques de la musique*. La jonction harmonico-mélodique est une symbiose dont le fruit est la dynamique.

Il est vrai que nous aiguisons nos réflexes de perception à nous rendre capables de prévoir, lors de l'exécution d'un fragment musical, le déroulement expressif de celui-ci, lorsque volontairement on arrête son discours. Il suffit pour cela de connaître le contexte compositionnel qui lui est assigné : pour certains mélomanes c'est un jeu de l'esprit, ou, pour certains musiciens, un exercice de style, comme on voudra. Malheureusement, il s'agit, dans des cas fréquents, d'une référence subjective à vocation pédagogique, utilisant un modèle subjectif comme son fondement. Cette habitude peut vite devenir un grave manque à gagner pour la musique, l'appel à la mémoire fermée subjective n'apporte qu'une faible lueur à l'interprétation. Car, comme nous l'avons indiqué plus haut au sujet du lied de Wolf, il y a une invocation par l'expression, qui se résoud par la disparition dans une courbe, comme une éclipse par rapport à un paramètre d'interprétation culturelle précise. Il ne s'agit pas de chercher où aboutit une invocation expressive, mais précisément où elle n'aboutit pas — ce qui forme une matière compositionnelle qui trouve son affirmation dans une inexistence conceptuelle de son aboutissement. Il n'y a plus le sommet hiérarchisé des fluctuations sonores, mais une musique qui, tout en écoulant son discours, joue le jeu étrange d'un sentiment de référence par rapport à son intime couleur originelle.

Une des erreurs principales, au sujet de la transmission d'une « substance » ressentie comme subjective en matière d'interprétation, est de vouloir transmettre directement une impression fugitive en une définition schématique, à partir d'un sujet observateur (un pédagogue) vers un sujet impliqué (un interprète instrumentiste). Dans la plupart des cas, les problèmes ne se résoudront qu'en apparence, tandis que les véritables transformations devraient être énoncées dans la profondeur, en fonction du sujet par rapport à l'œuvre. Le « sujet » porte une histoire en lui, et il ne s'agit pas de sa petite histoire, mais d'un contenu caché qui apparaît lorsque celui-ci touche au monde symbolique. Intuition et abîmes dévoilés évoquent et invoquent à la fois « affirmation » (état d'intuition subjective) et « être à la recherche » (état corrélatif à celui de l'affirmation, qui codifie par des données précises et interroge le sens pris en compte). La croyance en un devenir proche ou lointain, mue par l'imagination, cet « être à la recherche de », conçoit la double relation : d'une part, celle du sujet à son histoire, et, d'autre part, celle de la catégorie d'expressions artistiques, qu'il met en fonction de par sa pratique, et son histoire. Le fait d'évoquer représente l'attente d'une réaction, d'où le *principe d'invocation*. Le principe d'« éternelle jeunesse » n'est ainsi nullement allusif au passé pour en adorer les modèles, mais pour concevoir ce passé comme la mouvance des étapes, qui s'autogénère elle-même dans une voie éternellement créatrice.

Même à considérer une étape culturelle dans laquelle on aurait formalisé une interprétation dans un sens global, cette formalisation n'implique

nullement que l'étape où elle se codifie réfute l'étape passée, ou qu'elle serve à stopper la marche future ; mais, à travers des attitudes critiques exclusives, elle peut réfuter sa propre existence qu'elle doit précisèment à l'autogénèse.

Il est possible de concevoir l'existence de « signes révélateurs » qui réapparaissent en matière d'expression, tout comme une logique des aspirations à l'invocation, avec la formulation des certitudes, en tant que « substances transmissibles » d'une tradition.

Le rôle de la pédagogie et de la transmissibilité sont pris en compte par Schoenberg. N'écrit-il pas : « Une des plus nobles tâches de l'enseignement est d'éveiller le sens du passé tout en ouvrant du même coup les yeux sur l'avenir » [4]. Nous retrouvons avec Schoenberg le sens du cheminement propre au vécu, puisque « la vie et la mort sont contenues dans le même germe » [5]. Et, ce qu'il y a entre les deux, l'existence le conçoit sous la forme du temps. Ainsi se pense, non le primat de l'essence, mais celui de la substance qui ouvre la voie au posssible qu'est la transmissibilité.

4. Schoenberg, *Traité d'harmonie*, p. 52.
5. *Ibid.*

TRAITÉ DE L'HARMONIE

Reduite à ses Principes naturels, AVEC DES REGLES de Composition & d'Accompagnement;

DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.

LIVRE PREMIER.

Du rapport des Raisons & Proportions Harmoniques.

CHAPITRE PREMIER.

De la Musique & du Son.

LA Musique est la Science des Sons; par consequent le Son est le principal objet de la Musique.

On divise ordinairement la Musique en Harmonie & en Melodie, quoique celle-cy ne soit qu'une partie de l'autre, & qu'il suffise de connoître l'Harmonie, pour être parfaitement instruit de toutes les proprietez de la Musique, comme il sera prouvé dans la suite.

Nous laisserons à la Physique le soin de définir le Son; dans l'Harmonie on le distingue seulement en grave & en aigu, sans s'arrêter à sa force ny à sa durée; & c'est sur le rapport des Sons aigus aux graves, que toutes les connoissances de l'Harmonie doivent être fondées:

Les Sons graves sont les plus bas, comme ceux qui sont rendus par les voix mâles, & les aigus sont les plus élevez, comme ceux qui sont rendus par les voix féminines.

L'on nomme *Intervale* la distance qu'il y a d'un Son grave à un Son aigu, & des differentes distances qui peuvent se trouver entre un Son & un autre, se forment differens intervales, dont les degrez tirent leur dénomination des nombres de l'Arithmetique; ainsi le premier degré ne peut être dénommé que par *L'unité*, d'où l'on appelle *Unisson* deux Sons en même degré; par consequent le second degré s'appelle *Seconde*, le 3me *Tierce*, le 4me. *Quarte*, le 5me. *Quinte*, le 6me. *Sixte*, le 7me. *Septiéme*, le 8me. *Octave*; &c. en supposant que le premier degré est toûjours le plus grave, & que les autres se forment en élevant la voix successivement selon ses degrez naturels.

CHAPITRE SECOND.

Des differentes manieres dont le rapport des Sons peut nous être connu.

POur connoître le rapport des Sons, on a choisi une corde tenduë de façon qu'elle pût rendre un Son; l'on a divisé ensuite cette corde en plusieurs parties avec des chevalets mobiles, & l'on a trouvé que tous les Sons ou intervales qui pouvoient s'accorder ensemble étoient contenus dans les cinq premieres divisions de cette corde, en comparant reciproquement chaque longueur qui resultoit de cette division.

Les uns ont cherché ce rapport dans celuy qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces divisions; les autres ayant pris à part les longueurs qui resultent de ces divisions, ont cherché ce rapport dans celuy qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces differentes longueurs; d'autres ayant encore remarqué que la communication du Son à l'oreille ne pouvoit se faire sans la participation de l'air, ont cherché ce rapport dans celuy qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent les Vibrations de ces differentes longueurs; & sans s'arrêter à plusieurs autres manieres, dont ce rapport peut nous être connu, comme dans les differentes grosseurs de la

corde, dans ses differentes tensions par des poids, ou dans des instruments à vent, &c. L'on a trouvé, en un mot, que toutes les *Consonances* * étoient contenuës dans les six premiers nombres, à l'exception des grosseurs & des poids, où il faut se servir des quarrez de ces nombres radicaux ; ce qui a donné lieu d'attribuer toute la force de l'Harmonie à celle des nombres ; ne s'agissant aprés cela que d'en faire une juste application à l'operation, sur laquelle on veut fonder son systême.

Il faut remarquer à present, que les nombres qui nous marquent les divisions de la corde, où ses Vibrations suivent leur progression naturelle, & que tout y est fondé sur les regles de l'Arithmetique ; au lieu que les nombres qui nous marquent les longueurs de la corde, suivent une progression renversée de la premiere ; ce qui détruit une partie des regles de l'Arithmetique, ou plûtôt nous oblige à les renverser, comme nous le verrons en son lieu : Mais si le choix de ces operations doit nous être indifferent à l'égard de l'Harmonie, nous ne nous attacherons qu'à celles où les nombres suivent leur progression naturelle, parce que le tout y est beaucoup plus intelligible.

* Voyez la Table des Termes.

CHAPITRE TROISIE'ME.

De l'origine des Consonances & de leur rapport.

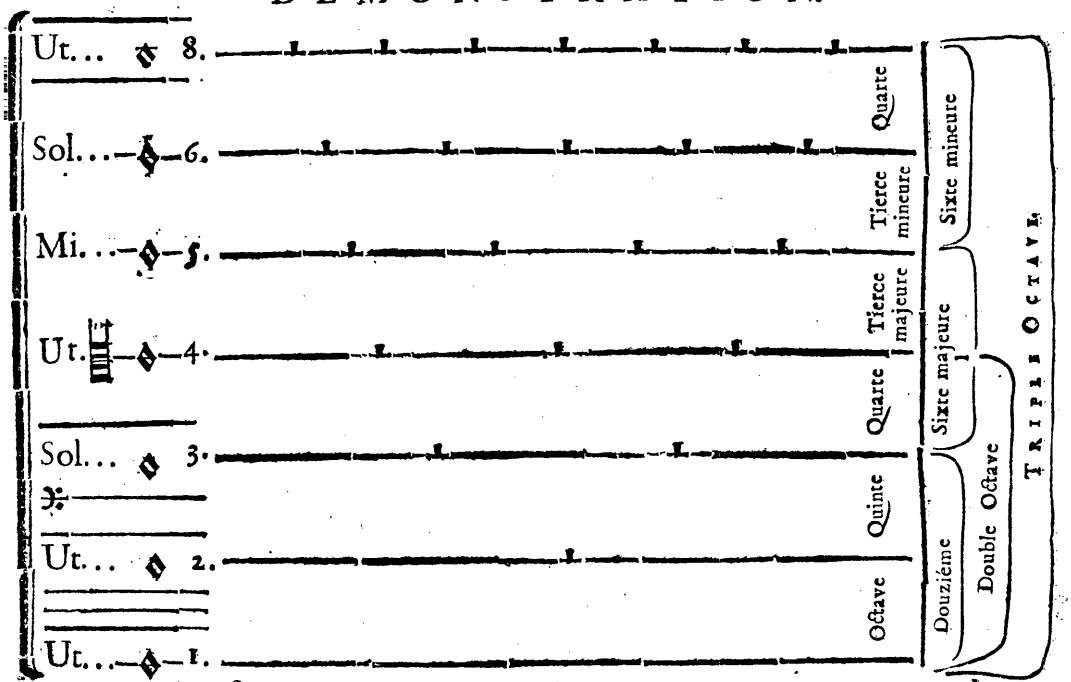
* *LE Son est au Son, comme la corde est à la corde : Or chaque corde contient en soy toutes les autres cordes qui sont moindres qu'elle, & non pas celles qui sont plus grandes ; par consequent aussi dans chaque Son, tous les aigus sont contenus dans le grave, mais non pas reciproquement tous les graves dans celuy qui est aigu ; d'où il est évident que l'on doit chercher le terme plus aigu par la division du plus grave ; laquelle division doit être Arithmetique, c'est à dire en parties égales, &c. soit donc A B, A D C E B le terme le plus grave, dont si je veux trouver le terme le plus aigu, pour en former la premiere de toutes les Consonances, alors je le divise en deux (ce nombre étant le premier de tous) comme vous voyez qu'on a fait au point C, & alors A C, A, B, sont éloignées l'une de l'autre par la premiere des Consonances, qui est appellée Octave ou Diapason. Que si je veux avoir les autres Consonances qui suivent immediatement la premiere, je devise A B en trois parties égales, & alors il n'en resultera pas seulement un terme aigu, mais deux ; sçavoir A D, & A, E, d'où naîtront deux Consonances de même genre ; sçavoir une Douziéme & une*

* DESCARTES, abregé de la Musique, pag. 60.

Quinte ; je puis encore diviser la ligne A. B, en 4, en 5, ou en 6 parties, & non pas davantage, parce que la capacité des oreilles ne s'étend pas au-de-là, &c.

Pour rendre cette proposition plus évidente, nous prendrons sept cordes, dont les divisions seront marquées par des nombres, supposant qu'elles sont toutes accordées à l'Unisson, sans se mettre en peine d'ailleurs d'aucune autre égalité ; l'on mettra ensuite les nombres dans leur ordre naturel à côté de chaque corde, comme on l'a observé dans la démonstration suivante, chaque nombre marquant la division en parties égales de la corde qui luy répond ; où l'on remarquera seulement que le nombre 7. ne pouvant donner aucun intervale agréable, (comme cela est évident aux Connoisseurs,) nous luy supposons le nombre 8. qui est le premier aprés 7. qui soit double de l'un de ceux qui sont contenus dans le Senaire, faisant la triple Octave avec 1. ce qui n'augmente pas la quantité des nombres proposez, puisque 6. & 8. nous donnent le même intervale que 3. & 4. tout nombre representant toûjours celuy dont il est double.

DEMONSTRATION.



Il faut se souvenir d'abord que les nombres marquent par tout la division de l'unité, de même que celle de la corde entiere qui répond à 1.

L'ordre de l'origine & de la perfection de ces Consonances se trouve déterminé par celuy des nombres ; de sorte que l'Octave entre 1. & 2. qui est engendrée la premiere, est plus parfaite que la Quinte, qui se trouve entre 2. & 3; de-là à la Quarte qui est entre 3. & 4; &c. en suivant toûjours la progression naturelle des nombres, & en n'admettant les Sixtes que les dernieres.

Le nom des Nottes doit faire appercevoir que la corde 1, son Octave 2, sa double & sa triple Octave 4, & 8. ne rendent, pour ainsi dire, qu'un même Son; de plus, la disposition de ces Nottes conforme à l'ordre des nombres, & des divisions de la corde donne l'Harmonie la plus parfaite que l'on puisse imaginer, comme il est libre à un chacun de l'éprouver : Pour ce qui est des proprietez particulieres à chaque Son ou à chaque Consonance, nous allons les distribuer par Articles, pour en donner une idée plus distincte.

ARTICLE PREMIER.

Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental.

Nous devons supposer d'abord que la corde entiere qui répond à 1. rend un certain Son, dont il faut examiner les proprietez, en les faisant rapporter à celles de cette corde unique, ou même à celles de l'Unité qui est le principe de tous les nombres.

1°. Les differentes divisions marquées sur toutes les cordes qui sont égales à la premiere, & déterminées par la quantité que contient chaque nombre qui leur répond, nous prouvent évidemment que chaque partie de ces cordes provient de la premiere, puisque ces parties sont contenuës dans cette corde premiere & unique; donc les Sons que doivent rendre ces cordes divisées, sont engendrez du premier Son, qui en est par consequent le principe & le fondement.

2°. Des differentes distances qui se trouvent entre ce Son fondamental & ceux qu'il a engendré par sa division, il se forme differents intervales, dont par consequent ce Son fondamental est le principe.

3°. Et finalement, de l'union de ces differents intervales, il se forme differentes Consonances, dont l'Harmonie ne peut être parfaite, si ce premier Son ne regne au dessous d'eux, comme en étant la *Base* & le *Fondement*, selon ce qui paroît dans la Démonstration ; donc ce premier Son est encore le principe de ces Consonances & de l'Harmonie qu'elles forment.

Nous allons voir dans les Articles ſuivans les Sons qui ont le plus de correſpondance avec ce principe, & l'uſage qu'il en fait.

ARTICLE SECOND.

De l'Uniſſon.

L'Uniſſon n'eſt à proprement parler qu'un Son unique, qui peut être rendu par pluſieurs voix ou par pluſieurs inſtrumens, comme cela paroît dans les ſept cordes de la démonſtration précédente avant qu'elles ſoient diviſées; d'où l'on dit que l'Uniſſon n'eſt pas une Conſonance, parce qu'il ne s'y trouve pas la condition neceſſaire pour en faire une; ſçavoir la difference des Sons à l'égard du grave & de l'aigu, mais qu'il a même rapport aux Conſonances, que l'Unité l'a aux nombres.

ARTICLE TROISIÉME.

De l'Octave.

La proportion du tout à ſa moitié, ou de la moitié au tout eſt ſi naturelle, qu'elle ſe conçoit d'abord; ce qui doit nous prévenir en faveur de *l'Octave*, dont la raiſon eſt comme 1. à 2. l'Unité eſt le principe des nombres, & 2. en eſt le premier, ſe trouvant un grand rapport entre ces deux Epithetes, *Principe* & *Premier*, dont l'application eſt tres-juſte. Auſſi dans la pratique, l'Octave n'eſt diſtinguée que ſous le nom de replique; toute replique y étant pour lors confonduë avec ſon principe, comme cela paroît par le nom des Nottes de la démonſtration précédente; & cette replique y étant moins regardée comme un accord, que comme un ſuppléement aux accords; ce qui fait que quelque-uns la comparent au *zero*. Les voix mâles & feminines entonnent naturellement l'Octave, croyant entonner l'Uniſſon ou le même Son: Dans les Flûtes cette Octave ne dépend que de la force du vent; & ſi l'on prend une *Viole* dont les cordes ſont aſſez longues pour pouvoir en diſtinguer les battemens, l'on y remarquera qu'en faiſant reſonner une corde avec un peu de violence, celles qui ſeront plus baſſes ou plus élevées d'une Octave, trembleront d'elles-mêmes, au lieu qu'il n'y a que le Son aigu de la Quinte qui tremble, & non pas le grave; ce qui prouve que le principe de l'Octave eſt confondu dans les deux Sons qui la forment, & que celuy de la Quinte, & par conſequent de tous les autres intervales, reſide uniquement dans le Son

grave & fondamental. * Descartes s'étant trompé icy par la fausse preuve qu'il tire d'un Luth, à l'égard de l'Octave.

De plus, l'Octave sert de bornes à tous les intervales, & tout ce qui est engendré par la division du principe, peut, aprés avoir été comparé à ce principe, être également comparé à son Octave ; cette double comparaison ne produisant dans l'Harmonie que la seule diversité qui peut provenir de la differente situation de deux termes, comme 2. 3. ou 3. 2. ce que l'on appelle en termes de Geometrie, *raison* ou *comparaison renversée*. Or comme cette comparaison renversée n'est autre chose dans l'Harmonie que la transposition d'un Son grave à l'aigu, puisque si 2. marque le Son grave, étant le premier, il marquera par consequent le Son aigu, étant le dernier ; il faut distinguer cette transposition par le nombre qui en represente l'Octave, en mettant 3. 4. au lieu de 3. 2 : ce qui doit nous faire appercevoir que tout nombre multiplié Geometriquement represente toûjours, pour ainsi dire, le même Son, ou bien qu'il donne la replique de celuy qui en est la racine ; comme cela se prouve par la démonstration précédente, en faisant commencer cette multiplication au nombre 2. qui est engendré le premier par la division de l'Unité, celle-cy cedant à ce nombre, le privilege d'engendrer en sa place tout le reste, sans rien perdre neanmoins de sa force ; car ce qui s'accorde avec 2. s'accorde également avec 1. l'Octave, la Double, la Triple Octave, & plus si l'on veut, ne sont dans le fond qu'un même intervale, que l'on distingue seulement sous le nom de doublé ou de replique, ainsi de la Quinte avec la Douziéme, &c. & ce n'est que pour trouver les nombres moyens qui peuvent s'accorder avec chaque terme de cette raison 1. 2. qu'on la multiplie autant qu'il est necessaire, se trouvant par exemple 3. entre 2. & 4. 5. 6. 7. entre 4. & 8. ainsi de plus en plus jusqu'à l'infini ; 2. 4. ou 4. 8. étant en même raison qu'1. à 2.

De cette conformité qui se trouve entre les intervales qui naissent des nombres comparez indifferemment à 1. & à 2. bien que ce soit toûjours au dessus d'1. & au dessus de 2. nous pouvons juger que ces mêmes nombres comparez au dessus d'1. & au dessous de 2. formeront des intervales, dont le rapport sera presqu'égal ; mais bien plus, de cette comparaison renversée qui ne provient que de la transposition d'un Son dans son Octave, ou d'un nombre à son double, nous devons juger que le rapport de ces Sons ainsi transposez ne peut y être alteré que par une difference de proportion, qui n'en cause presqu'aucune à l'oreille, puisque la proportion de 2. à 4. fait à peu-prés le même effet que celuy de 2. à 2. comme tout ce que nous

* Descartes, pag. 59.

venons de dire, joint à l'experience, le prouve suffisamment; ce qui a donné lieu d'attribuer à l'Octave la même force qu'au Son principal & fondamental de cette Octave: *L'Octave*, * dit Zarlin, *est la mere, la source & l'origine de tous les intervales, c'est par la division de ces deux termes que s'engendrent tous les accords Harmonieux*; cependant, quoique cela soit vrai en quelque façon, c'est toûjours de la division du Son unique & fondamental que s'engendrent tous les autres Sons, & par consequent tous les intervales & tous les accords; de sorte que pour faire valoir le sentiment de Zarlin, l'on ne peut se dispenser d'y ajoûter, que pour lors le Son fondamental se sert de son Octave comme d'un second terme où doivent répondre tous les intervales engendrez de sa division, pour mieux marquer qu'il en est le commencement & la fin; que cette Octave n'y a d'autres proprietez que celles qui luy sont communiquées par le Son fondamental dont elle est engendrée, ou pour mieux dire encore, que c'est toûjours le même Son qui se transpose dans son Octave ou dans sa replique, ou encore qui se multiplie, si l'on veut, pour déterminer de tous côtez des intervales particuliers à chaque Son qu'il a engendré, sans alterer neanmoins les proprietez qui sont tombées en partage à ces Sons engendrez dans la premiere comparaison qui a dû en être faite d'abord avec ce Son fondamental: Tel a formé une Consonance parfaite avec ce Son fondamental, qui la forme également avec son Octave; tel a formé d'un côté une Consonance imparfaite, ou une Dissonance qui la forme également de l'autre; tel a dû monter ou descendre d'un côté qui monte & descend de l'autre; enfin tout ce qui s'accorde d'un côté s'accorde aussi de l'autre, & rien n'y est alteré en aucune façon; excepté que la perfection attachée aux accords formez des principales Consonances, ou pour lors le Son fondamental occupe sa place naturelle, qui est le lieu le plus grave, se trouve dûment alterée, lorsque ce Son fondamental se transpose dans son Octave pour introduire de la diversité par le different ordre que ces mêmes Consonances tiennent entr'elles, comme on peut l'éprouver dans la démonstration précédente, où l'on recevra une satisfaction tres-grande de la disposition presente de toutes les Consonances, & où cette satisfaction se diminuera sans choquer neanmoins l'oreille, si l'on en retranche les Sons 1. 2. & ensuite les Sons 1. 2. 3. 4. bien que cela soit encore plus sensible dans la suite d'une piece de Musique.

De toutes ces remarques nous pouvons conclure qu'un Son quelconque est toûjours sous-entendu dans son Octave; * Descartes en convient en partie, (lorsqu'il dit, *qu'on n'entend jamais aucun Son, que*

* ZARLINO, terza parte, cap. 3. f. 174.] [* DESCARTES, p. 61.

son

son Octave en dessus ne semble frapper les oreilles en quelque façon ; & il y auroit peut-être ajoûté *l'Octave au dessous*, s'il ne se fut pas trompé dans la preuve qu'il en a tirée d'un Luth (comme nous l'avons dit) ou s'il eut fait cas du sentiment d'Aristote, qui dit dans son 24me, & dans son 43me Problême (au rapport de Desermes *) *si l'on touche la corde* nete *qui fait l'aigu de l'Octave, on entendra aussi la corde* hypate *qui en fait le grave, parce que la fin languissante du Son aigu est le commencement du Son grave qui resemble à l'écho ou à l'image du Son aigu;* il n'y a peut-être pas un Musicien qui ne se serve de cette expression, *un tel Son, une telle notte*, ou *un tel intervale est sous-entendu*, en ajoûtant quelquefois *dans la Basse;* de sorte que l'expression prévient souvent en ce cas celuy qui en connoît le moins la force: Les raisons Harmoniques ne nous offrant que *l'accord parfait*, l'on ne peut pourlors admettre les *accords de Sixte*, & *de Sixte Quarte* qui en dérivent, sans supposer que le Son fondamental de cet accord parfait est sous-tendu dans son Octave, sinon il faut détruire tout principe; & pardessus tout cela, l'experience qui nous fait sentir qu'un accord composé de la *Tierce* & de la *Quinte* est toûjours parfait & complet sans l'Octave, nous laisse à penser que cette Octave y est sous-entenduë, puisqu'elle est engendrée la premiere; ensuite cette Octave mise au dessus de cette *Tierce* & de cette *Quinte*, avec lesquelles elle forme pour lors une *Sixte* & une *Quarte*, nous fait entendre neanmoins un accord qui est toûjours bon, quoique le Son fondamental n'y ait plus lieu; donc ce Son fondamental est transposé ou sous-entendu dans son Octave; d'où vient que ce dernier accord est moins parfait que le premier, bien qu'il soit composé des mêmes Sons; ainsi ces differentes façons de s'exprimer, *le principe est renversé*, il est *confondu*, *transposé*, ou *sous-entendu* dans son Octave, reviennent toûjours à la même; de sorte que le Son aigu de l'Octave ne doit point être regardé comme un principe different de celuy dont il est engendré immediatement, mais comme le representant & comme faisant un tout avec luy où tous les Sons, tous les intervales, & tous les accords doivent commencer & finir, sans oublier cependant que toutes les proprietez de cette Octave, des Sons en général, des intervales & des accords dépendent absolument de ce principe unique & fondamental, qui nous est representé par la corde entiere ou par l'unité.

* DESERMES, pag. 43.

ARTICLE QUATRIE'ME.

De la Quinte & de la Quarte.

Les Sons qui forment la *Quinte* & la *Quarte* sont compris dans les divisions de la corde entiere, & par consequent sont engendrez du Son fondamental ; cependant eu égard aux intervales, il n'y a en ce cas que *l'Octave* & la *Quinte* qui soient engendrées immediatement du Son fondamental ; car la *Quarte* n'y est qu'une suite de *l'Octave* ; cette *Quarte* ne provenant que de la difference qui se trouve entre cette *Octave* & la *Quinte* ; aussi n'en est-il point fait mention dans les accords originaux, dont toute la force n'est attribuée qu'à la *Quinte* seule, *l'Octave* n'y étant pas même rappellée, bien que celle-cy ait précedé la *Quinte* dans son origine, & que par consequent la *Quinte* ne puisse avoir lieu sans elle ; de sorte que si l'on ne rappelle point cette *Octave* dans les accords, c'est apparemment qu'elle y est sous-entenduë, autrement la *Quarte* ne pourroit jamais y être admise, puisqu'elle ne peut subsister sans *l'Octave*.

C'est icy qu'il faut donner toute son attention à ce *renversement de comparaison*, dont nous avons parlé dans l'article précédent. Ce *renversement* est le nœud de toute la diversité dont l'Harmonie puisse participer, il suffit de le connoître pour venir à bout des plus grandes difficultez ; & cette connoissance ne consiste qu'à sçavoir distinguer les intervales qui peuvent naître de la comparaison reciproque d'un nombre moyen, à chaque terme de l'Octave : de sorte que si nous prenons 3. qui est le milieu Arithmetique de l'Octave 2. 4, pour le comparer à chacun de ces termes, il nous donnera d'un côté la *Quinte* avec 2, & de l'autre la *Quarte* avec 4 ; ne se trouvant de difference dans ces intervales, qu'en ce que celuy qui provient de la comparaison faite avec le Son grave & fondamental de l'Octave doit être sans doute, plus parfait que celuy qui provient de la comparaison faite avec le Son aigu de la même Octave ; car la difference de proportion qui s'y rencontre d'ailleurs ne doit point nous arrester, puisqu'elle ne provient que de celle de *l'Octave* à *l'Unisson*, comme si l'on comparoit 3. à 2, & encore à 2 ; ce qui ne causeroit aucune difference : Or donc ce grand rapport des deux Sons de l'Octave, lesquels se distinguent à peine de l'Unisson, & semblent n'être plus qu'un, nous donnant à juger que 2. 4. font à peu-prés le même effet à l'oreille que 2. 2 ; doit nous porter en même tems à regarder comme presqu'égaux deux intervales, dont la difference ne consiste que dans l'un de ces termes 2. 4 ; en donnant seulement la

préference à celuy où le Son fondamental occupe sa place naturelle, comme provenant immediatement de ce Son ; ce qui a donné lieu de se servir en ce cas de la *proportion Arithmetique* qui est tres-simple, puisqu'elle ne consiste qu'à trouver le milieu de deux nombres proposez, comme nous avons trouvé 3. entre 2. & 4, & ce qui a donné lieu encore à ceux qui ont suivis l'ordre des multiplications d'inventer une vouvelle *proportion* qu'ils ont appellée *Harmonique*, & qui n'est autre qu'un *renversement* de la précedente, comme nous le verrons au Chapitre suivant ; si bien que chacune de ces deux proportions étant appliquée à son objet, nous donne la *Quinte* par rapport au Son grave de l'Octave, & la *Quarte* par rapport au Son aigu ; & si l'on applique ensuite l'une de ces proportions à l'objet de l'autre, elle nous donnera la *Quarte* au grave, & la *Quinte* à l'aigu ; ce *renversement* se découvrant de plus en plus à mesure que l'on veut penetrer dans les secrets de l'Harmonie : Par exemple, si l'on commence par les nombres, dont la progression naturelle est d'aller en augmentant ; l'on verra que dans l'Harmonie cette progression doit aller en diminuant ; si d'un côté la proportion Arithmetique peut nous être favorable, de l'autre celle que l'on appelle Harmonique fait le même effet ; si pour se conformer à la premiere proportion, il faut supposer pour lors que les nombres nous marquent la division de l'unité ; pour se conformer à la seconde, il faut *renverser* l'ordre de la progression des nombres ; si pour se conformer à la progression naturelle des nombres (en supposant toûjours qu'ils marquent la division de l'unité,) il faut diviser une corde proposée; pour se conformer au renversement de la progression de ces nombres, il faut multiplier cette corde proposée ; si tous les Sons qui naissent des divisions se trouvent à l'aigu, comme cela se doit ; tous ceux qui naissent des multiplications se trouvent au contraire au grave contre l'ordre naturel, ce qui se repare neanmoins au moyen de la proportion Harmonique : Enfin si l'Octave a tout le rapport que nous avons remarqué, & que nous ne pouvons luy disputer, sans détruire ce que la raison & l'experience nous offrent sur ce sujet; nous voyons icy que sa division nous donne d'abord la *Quinte* pour premier intervale dans son espece, puisqu'il n'est tel que par rapport au Son grave & fondamental de cette Octave, & qu'elle nous donne ensuite la *Quarte* comme *l'ombre* (c'est l'expression de Descartes *) de cette *Quinte* ; ce qui ne provient que du *renversement* des deux Sons qui ont composé cette *Quinte* en premier lieu, par la transposition du Son grave de l'Octave dans l'aigu ; ce dernier *renversement* étant le principal objet de cet Ouvrage.

* DESCARTES, p. 69.

ARTICLE CINQUIE'ME.

Des Tierces & des Sixtes.

Les Sons qui forment les *Tierces* & les *Sixtes* ſont tous contenus dans les diviſions de la corde entiere, & par conſequent ſont engendrez du Son fondamental : cependant eu égard aux intervales, il n'y a en ce cas que *l'Octave*, la *Quinte* & la *Tierce majeure* qui ſoient engendrées immediatement du Son fondamental, la *Tierce mineure* & les *Sixtes* n'étant qu'une ſuite de la *Quinte* & de *l'Octave*, en ce que cette *Tierce mineure* & ces *Sixtes* ne proviennent que de la difference qui ſe trouve entre la *Tierce majeure* & la *Quinte*; & entre les deux *Tierces* & *l'Octave*; ce qui merite quelques reflexions, ſur tout à l'égard de la *Tierce mineure*.

Puiſque tous les intervales ſont engendrez de l'Octave, & que c'eſt-là que tous commencent & finiſſent; donc la *Tierce mineure* doit y être compriſe, & non pas indirectement, comme nous la trouvons icy entre la *Tierce majeure* & la *Quinte*, mais en ſe rapportant directement au Son fondamental ou à ſon Octave; ſinon cette *Tierce* ne pourroit plus changer de lieu, le milieu ſeroit ſon partage dans les accords, & jamais elle ne pourroit en occuper les extremitez, ce qui ſeroit tout-à-fait contraire à ce que l'experience nous prouve, & aux proprietez que l'on attribuë en ce cas, aux proportions Arithmetiques & Harmoniques; la premiere diviſant la *Quinte* (ſelon nôtre ſyſtême) par la *Tierce majeure* au grave, & la *mineure* à l'aigu; & la ſeconde la diviſant au contraire par la *Tierce mineure* au grave, & la *majeure* à l'aigu; nouvelle eſpece de *renverſement* dans l'ordre de ces *Tierces*, qui prouve bien que toute la diverſité de l'Harmonie eſt principalement fondée ſur ce *renverſement*.

Pour mieux ſe convaincre encore là-deſſus, il n'y a qu'à remarquer l'agreable effet que produiſent toutes les Conſonances de la démonſtration précédente dans l'ordre qu'elles y tiennent, & les proprietez qui ſont attachées à chacune d'elles; d'abord *l'Octave* s'y preſente comme tellement unie au principe dont elle tire ſon origine, qu'elle en devient inſéparable, & c'eſt pour cela qu'il n'en eſt plus fait mention dans tout le reſte, parce qu'elle y eſt ſous-entenduë, enſuite le Son fondamental s'approprie la *Quinte* pour en former tous les accords, en déterminant immediatement aprés, la conſtruction de ces accords, par ſon union avec la *Tierce*; de ſorte que la *Quinte* ſe trouvant pour lors compoſée d'une *Tierce majeure* & d'une *Tierce mineure*, il eſt impoſſible que chacune de ces *Tierces* puiſſe ſe

rapporter en même tems à son principe ; mais il suffit aussi que l'une d'elles paroisse en être engendrée immediatement, pour que l'on ne puisse se dispenser d'attribuer à l'autre le même privilege, parce que la difference du majeur au mineur qui s'y rencontre n'en cause aucune dans le genre de l'intervale qui est toûjours une *Tierce* de part & d'autre ; qui plus est, la *Quinte* ne peut servir de borne aux intervales, cette qualité n'est dûë qu'à l'Octave ; ainsi tout ce qui peut se rencontrer entre le principe & sa *Quinte* est toûjours de la dépendance de l'Octave, puisqu'elle est inséparable de ce principe, comme nous l'avons prouvé jusqu'à present ; & d'ailleurs, vû que l'on ne peut juger d'un intervale par un autre, si ce n'est par le secours de l'Octave ; il faut donc bien abandonner la *Quinte* & la *Tierce majeure* pour juger de la *Tierce mineure*, ainsi l'Octave du Son grave & fondamental de cette *Tierce mineure* y sera pour lors sous-entenduë, & joüira des mêmes privileges qui luy sont affectez dans l'origine de tous les intervales ; c'est-à-dire, que de même que la *Quinte* entre 2. & 3. engendrée immediatement du Son fondamental de l'Octave 2. 4, a produit la *Quarte* entre 3. & 4. par son *renversement*, ou par la transposition du Son fondamental 2. dans son Octave 4, ce qui est égal ; de même aussi la *Tierce majeure* entre 4. & 5. engendrée immediatement du Son fondamental de l'Octave 4. 8, produira par son *renversement* une *Sixte mineure* entre 5. & 8 ; & de même encore la *Tierce mineure* entre 5. & 6. engendrée immediatement du Son fondamental de l'Octave 5. 10, produira par son *renversement* une *Sixte majeure* entre 6. & 10, ou entre 3. & 5 : de sorte qu'il n'y a point icy de difference entre l'origine immediate de la *Quinte* & celle des deux *Tierces*, ny entre l'origine mediate de la *Quarte* & celle des deux *Sixtes* ; & comme on pourroit nous opposer encore que le principe de la *Tierce mineure* semble être different de celuy de la *Tierce majeure*, de la *Quinte* ou de l'*Octave*, en ce que 5. n'est pas multiple de 2. (prenant icy 2. pour l'unité) il est bon d'avertir que ce n'est que pour éviter les fractions, en se conformant à l'ordre naturel des nombres, qui en prescrit un pareil aux divisions de la corde, que l'on fait trouver la raison de cette *Tierce mineure* entre 5. & 6 ; puisque cette raison pourroit nous être renduë en même proportion entre 1. & 1. $\frac{5}{1}$ dont pour lors l'unité seroit le principe ; ce qui s'apperçoit dans l'Article suivant.

Il faut conclure de tout ce que nous venons de dire, qu'il n'y a que trois Consonances premieres, qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces*, dont se compose un accord qui s'appelle *naturel* ou *parfait*, & d'où proviennent trois Consonances secondes, qui sont la *Quarte*

& les deux *Sixtes*, dont se composent deux nouveaux accords qui sont neanmoins renversez du premier, laissant à part l'Octave qui doit être sous-entenduë dans chacun de ces accords, & pour qui le terme de Consonance n'est pas aussi propre que celuy d'*Equisonance*, dont la plûpart des meilleurs Auteurs l'ont ornée.

* Zarlin, aprés avoir remarqué dans ses démonstrations Harmoniques, que les *Sixtes* sont renversées des *Tierces*, dit dans ses Institutions qu'elles sont composées d'une *Quarte* & d'une *Tierce*; ce qui fait perdre de vûë sa premiere proposition.

* Descartes s'est également trompé sur l'origine de la *Tierce mineure* & sur celle des *Sixtes*, lorsqu'il dit que, *la Tierce mineure est engendrée de la majeure, comme la Quarte l'est de la Quinte*, &c. plus-bas, *la Sixte majeure procede de la Tierce majeure*, &c. & encore plus-bas, *la Sixte mineure est dérivée de la Tierce mineure, comme la Sixte majeure de la Tierce majeure, & ainsi elle en emprunte les proprietez & la nature*, &c. la *Quarte* n'est engendrée de la *Quinte* que par la force de *l'Octave*, de même que la *Sixte mineure* l'est de la *Tierce majeure*, & que la *Sixte majeure* l'est de la *Tierce mineure*, sans que cette *Tierce mineure* participe de la même origine; donc toutes ces conclusions de Descartes sont fausses, excepté en ce qui regarde la proprieté des *Sixtes* qu'il a confonduë avec leur origine; car la proprieté qu'elles ont de commun avec les *Tierces* n'est attachée qu'au genre majeure ou mineure, dont chaque *Tierce* & chaque *Sixte* doivent participer; de sorte que suivre les proprietez par rapport au genre majeure ou mineure, & proceder ou dériver, cela est fort different. Au reste, ces défauts sont pardonnables à un Auteur qui n'a fait qu'éfleurer la matiere, & qui nous fait assez connoître d'ailleurs qu'il l'auroit poussée plus loin qu'un autre, s'il s'y fût attaché.

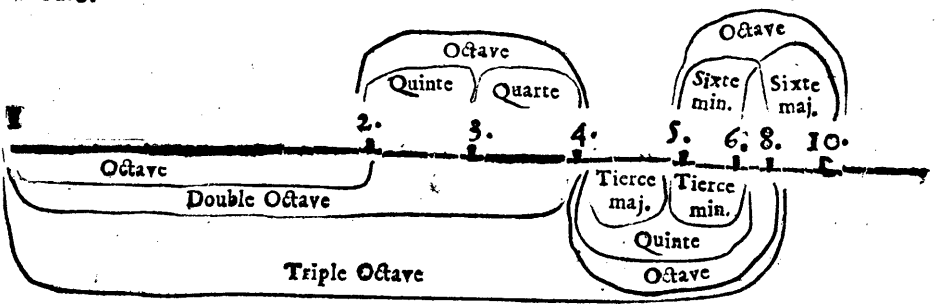
Si nous avons donné une force égale à chaque *Tierce* par rapport au Son fondamental; ce n'est pas à dire que le lieu qui leur est déterminé par la division naturelle de la *Quinte*, ne leur soit le plus convenable; sur tout lorsque l'on veut penetrer plus avant; & nous verrons par tout que l'aigu convient moins à la *Tierce majeure* qu'à la *mineure*.

* ZARLINO. Ragion. 2°, def. x, f. 83. & 84. Terza parte, cap. 20, & 21. f. 192, & 193.
* DESCARTES, p. 71.

ARTICLE SIXIE'ME.

Abregé du contenu de ce Chapitre, où les Proprietez de la démonstration precedente se trouvent renfermées dans une seule corde.

Comme une partie de chaque corde de la Démonstration precedente suffit pour la preuve de tout ce que nous venons de dire; nous marquerons cette partie sur une seule corde avec le nombre qui en détermine la division en parties égales, & nous prendrons cette partie depuis le nombre 1. jusqu'au bout de la corde en tirant à droite.



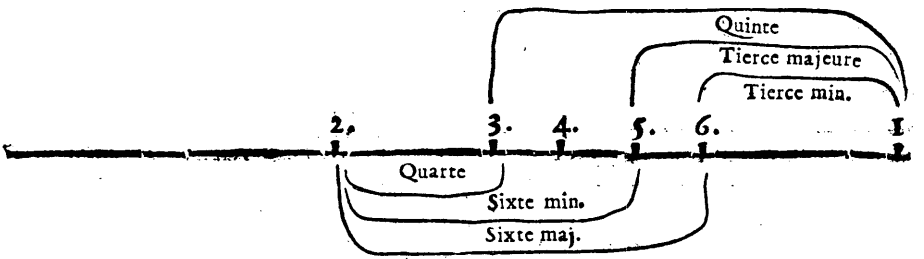
Il ne faut faire attention icy qu'aux Octaves 2. 4., 4. 8., & 5. 10., pour comparer reciproquement à chaque nombre de chacune de ces Octaves ceux qui se trouveront au milieu; où l'on trouvera que l'intervale premier sera toûjours renfermé dans la comparaison que l'on fera du nombre moyen à celuy qui represente le Son grave & fondamental de l'Octave, & que l'intervale *renversé* du premier sera renfermé dans la comparaison du même nombre à celuy qui represente le Son aigu de la même Octave : Par exemple, si l'on prend l'Octave 2. 4., l'on y trouvera que la *Quinte* 2. 3. est le principe de la *Quarte* 3. 4; si l'on prend ensuite l'Octave 4. 8., l'on y trouvera que la *Tierce majeure* 4. 5. est le principe de la *Sixte mineure* 5. 8., & si l'on prend enfin l'Octave 5. 10., l'on y trouvera que la *Tierce mineure* 5. 6. est le principe de la *Sixte majeure* 6. 10; le tout ne provenant que de la transposition des Sons fondamentaux 2. 4. & 5. dans leurs Octaves 4. 8. & 10.

Pour rendre le tout encore plus évident, il n'y a qu'à prendre les longueurs qui resultent de la même division, en tirant à gauche depuis le nombre 1. jusqu'au bout de la corde, où pour lors chaque longueur pourra être comparée à la corde entiere qui en est le principe, & à son Octave 2. qui luy sert de terme; de sorte que 3.

donnera la *Quinte* avec 1., & la *Quarte* avec 2, 5. donnera la *Tierce majeure* avec 1., & la *Sixte mineure* avec 2., & 6. donnera la *Tierce mineure* avec 1., & la *Sixte majeure* avec 2.; l'unité étant icy (comme l'on voit) le principe immediat de la *Quinte*, & des deux *Tierces*, dont se forment la *Quarte* & les *deux Sixtes* par la transposition de cette unité dans son Octave 2: ainsi l'on ne doit plus s'étonner si l'unité est representée par les nombres 2. 4. ou 5., ou par tel autre nombre que ce soit, puisque cela ne se fait que pour éviter les fractions.

DÉMONSTRATION

Du rapport des Consonances dans les longueurs prises à gauche.



Nous expliquerons au Chap. XI. la maniere de trouver les raisons de ces Consonances ainsi comparées.

Ce *renversement* que nous venons de remarquer entre les Consonances, n'a été consideré de la plûpart des Theoriciens que comme la simple difference qu'il y a d'un intervale à un autre; cependant la difference d'une Consonance à l'Octave doit être distinguée de celle de deux Consonances, en ce que l'Octave representant le principe, rien ne peut s'accorder avec l'un de ses termes (comme dit Descartes *) qu'il ne s'accorde aussi avec l'autre; mais dans la difference de deux Consonances, nous n'avons plus égard qu'au Son principal de cette Octave, le Son aigu y étant pour rien; aussi nous remarquerons que les Consonances premieres, & celles qui proviennent de leur renversement peuvent se prendre toûjours dans nôtre corde en tirant à droite, qui est le côté le plus naturel, parce que leur difference ne provient que de celle des deux termes de l'Octave; mais que la difference de deux Consonances consecutives ne peut se prendre qu'en tirant à gauche, (comme nous le verrons au Chapitre V.) parce qu'elles n'ont été engendrées que du Son principal, auquel il faut retourner pour connoître cette difference, puisqu'il en est l'origine.

* DESCARTES, pag. 64.

Si

Si nous faisons réfléxion sur la maniere de trouver les raisons des intervales engendrez de la transposition des deux Sons de l'Octave, ou de ceux qui proviennent de la distance qu'il y a d'un intervale à un autre, sans y comprendre l'Octave; nous verrons que pour avoir un intervale *renversé*, il n'y a qu'à doubler le plus petit terme d'une raison donnée, ou en diviser le plus grand par la moitié, (ce qui est la même chose;) comme par exemple, la *Tierce mineure* 5. 6. nous donne la *Sixte majeure*, en doublant 5, ou en divisant 6; mais pour avoir l'intervale qui fait la difference de deux autres, il faut avoir recours à une regle de soustraction; & pour preuve encore de la grande perfection de l'Octave, nous voyons qu'elle peut se former de l'Unisson par la division ou par la multiplication de l'un des termes de cet Unisson, dont la raison est comme 2. à 2. ainsi que l'on divise, ou que l'on double l'un de ces termes, nous en aurons l'Octave, qui subsiste toûjours comme telle, soit dans le grave, soit dans l'aigu.

CHAPITRE QUATRIE'ME.

Remarques sur la proprieté des proportions Harmoniques, & Arithmetiques.

DEscartes propose la division d'une corde en parties égales, pour preuve de l'origine des Consonances que nous n'avons pas rapportées ici, parce que l'on ne peut tirer cette preuve que sur le renversement de la progression naturelle des nombres, qui marquent pour lors la multiplication des longueurs qui resultent de cette division : ce qui dérange entierement l'ordre de l'Harmonie, en ce que *l'Octave* qui doit être divisée naturellement par la *Quinte* au grave, s'y trouve divisée au contraire par la *Quarte* au grave : C'est aussi ce qui a donné lieu à ceux qui se sont attachez à ce renversement de progression, d'inventer une nouvelle proportion qu'ils ont appellée, *Harmonique*, pour rendre aux accords leur forme naturelle. En effet si l'on connoît la nature de cette proportion, l'on ne peut disconvenir qu'elle ne nous rende de point en point celle de l'Arithmetique, étant déja probable que si l'on renverse la progression des nombres, l'on ne peut se dispenser d'en renverser aussi la proportion, pour imiter en tout dans ce renversement les perfections attachées à la progression naturelle de ces nombres; & la preuve de l'uniformité de ces deux proportions est si évidente, lorsque l'objet de l'une ne differe de celuy de l'autre que par un renversement, qu'il

est inutile de s'y arrêter d'avantage. De-là vient, que la plûpart des Arithmeticiens & Geometres qui ne se sont point appliquez à la Musique, se sont contentez de citer cette proportion Harmonique, sans en définir les proprietez, parce qu'apparemment ils ne luy en connoissoient aucune, comme ces mots du R. P. Pardie le prouvent; * *Tout ce que l'on a dit jusqu'à present de cette progression*, ou *proportion n'est pas de grand usage, & je ne veux pas m'engager à dire icy des choses extraordinaires.* * Et Desermes qui s'est fort étendu sur cette matiere, dit précisément que, *les mouvements de l'air qui produisent les Consonances, & divisent tellement l'Octave que la Quinte se trouve au grave, & la Quarte à l'aigu, ne gardent pas la proportion Harmonique, mais l'Arithmetique; ce qui se voit en ces nombres* 2. 3. 4. *&c.* & plus loin, *donc il faut appeller proportion ou progression Arithmetique, ce qu'on nomme proportion Harmonique: ce qui a peut-être été cause que les Grecs ne se sont point amusez à cette derniere proportion*; mais sans examiner si les Grecs se sont amusez ou non, à cette proportion Harmonique, voyons à present, si Zarlin a eu grande raison de s'y arrêter: car nous devons nous attacher principalement à cet Auteur, qui a servi de modele à sa posterité, auquel on nous renvoye toûjours à l'égard de la pratique, qui est encore l'Oracle de quelques Musiciens, & que Monsieur de Brossard même appelle *le Prince des Musiciens modernes.*

* Zarlin aprés avoir remarqué que la Musique est subordonnée à l'Arithmetique, que l'unité qui est le principe des nombres, nous represente le corps Sonore, dont on tire la preuve du rapport des Sons, & que l'Unisson est le principe des Consonances; Zarlin, dis-je, oublie tout cela dans ses Démonstrations & dans ses Regles; loin d'y suivre le principe qu'il vient de declarer, plus il pénétre, plus il s'en éloigne; & s'il ne peut s'empescher de nous le laisser appercevoir dans une corde entiere dont il propose la division, & qui est ce corps Sonore dont nous venons de parler, il efface cet objet de nôtre idée par une nouvelle comparaison qu'il fait en particulier de chaque longueur qui resulte de cette division, en y confondant pour lors la corde entiere, qui bien loin d'y servir de principe, devient au contraire dépendante de ce qui en dépendoit aupavant. Comme s'il étoit principalement question de fabriquer quelques Instruments, il veut que l'on mesure des longueurs qui ont été déja déterminées par les mêmes nombres qui ont déterminé la division de la corde en parties égales, sans prévoir que le rapport que ces nombres ont entr'eux suffit pour nous donner l'intelligence la

* Le R. P. Pardie, Liv. VIII. p. 100.] [* DESERMES, Liv. I. de la Musique Theor. 28. p. 237.
* ZARLINO, prima parte, cap. 20. fol. 37. cap. 40. fol. 61. Terza parte, cap. 11. fol. 183.]

plus parfaite que l'on puisse souhaiter de l'Harmonie ; & qu'il ne s'agit, pour en venir à la preuve, que d'attacher une nouvelle idée à ces nombres ; en disant que, puisque la Musique est subordonnée à l'Arithmetique, & si la progression Harmonique doit aller en diminuant, au lieu que celle de l'Arithmetique doit aller en augmentant, il n'y a qu'à s'imaginer que les nombres qui marquent la multiplication de l'unité dans l'Arithmetique, marquent au contraire dans l'Harmonie la division de cette unité en autant de parties égales qu'ils contiennent d'unitez ; de sorte que tel qui ne s'attache qu'à la proprieté des nombres, ne trouve rien ici que de simple & de naturel dans la Musique, & il en fait la preuve aussi facilement de cette façon que de l'autre ; mais pour n'avoir pas voulu hazarder cette supposition, Zarlin aime mieux fatiguer nôtre esprit par une seconde operation, où il renverse non seulement la progression naturelle des nombres, mais encore tout ce bel ordre d'Harmonie qui s'étoit offert d'abord dans la division de la corde, comme cela paroîtra évident à tous ceux qui voudront en faire la preuve, & où l'on appercevra de plus, que cet Auteur est tombé en quelque façon, dans le défaut qu'il vouloit éviter par-là : Car eû égard à la mesure commune qui doit servir à chaque longueur que les nombres déterminent pour lors par la quantité d'unitez qu'ils contiennent, il faut appliquer cette mesure, & augmenter par consequent la corde autant de fois que le nombre contient d'unitez ; donc les nombres marquent, en ce cas, la multiplication de la corde proposée, qui est ce corps Sonore que nous represente l'unité, & non pas sa division ; il est bien vrai que le plus grand nombre pouvant marquer icy la corde entiere, les plus petits nombres en marqueront pour lors la division ; mais en même tems ce plus grand nombre ne peut servir de principe par tout ; il change de quantitez à mesure que l'on divise la corde en plus ou moins de parties ; & à mesure que l'on augmente les divisions de cette corde, le principe qu'elle doit representer s'éloigne de plus en plus, & se perd à la fin de vûë ; comme cela se voit dans ces nombres 6. 5. 4. 3. 2. 1. : car si l'on y regarde 6. comme le principe, il n'y a qu'à entendre l'effet de tous les Sons qui nous seront rendus par chaque longueur que ces nombres déterminent, pour en être désabusé d'abord ; il en sera de même encore, si en retranchant 6. l'on prend 5. pour principe, ou si en retranchant 5. l'on prend 4. &c. Enfin il y a autant d'imperfections dans cet ordre de nombres, qu'il se trouve de perfections dans celuy qui luy est opposé, eu égard aux proprietez que nous supposons devoir être attachées à l'un & à l'autre ordre. C'est aussi pour remedier au défaut de cette seconde operation que Zarlin a

été obligé d'en venir à une troisiéme ; si bien que pour retrouver ce qu'il avoit perdu par-là, il a eu recours à une certaine multiplication de ces nombres (selon l'explication que nous en donnons au Chap. XI.) dont il a formé une nouvelle progression, que luy, ou d'autres ont appellée *proportion Harmonique*, laquelle ne nous rend que ce que la proportion Arithmetique nous avoit offert d'abord dans les premieres divisions ; mais avec cette difference, que toute la simplicité de cette derniere proportion se tourne en obscurité dans la premiere ; il n'y est plus question de ces nombres radicaux, ny de ces longueurs qu'ils y avoient déterminées, il faut recommencer par de nouvelles operations, où il semble que tout ce que nous avions trouvé jusques-là devienne inutile, bien qu'elles ne servent qu'à nous remettre dans le chemin que nous avions perdu ; mais pour s'être trop égaré, le principe s'est perdu de vûë, & on a peine à le reconnoître icy. * Le R. P. Mersenne nous fait bien sentir toutes ces veritez, lorsqu'il s'attache à prouver que le nombre Harmonique n'est autre que celuy des mouvemens de l'air agité par les Vibrations de la corde, & que ce nombre rend la division Arithmetique plus douce, plus agréable, plus facile & plus familiere que l'Harmonique.

* Toutes ces difficultez que Zarlin fait naître dans ses operations Harmoniques ne seroient rien encore, s'il y rappelloit ce principe qu'il nous avoit d'abord proposé ; mais bien loin de nous le faire remarquer par tout, il l'abandonne sur le champ : s'il le rappelle dans l'Octave, ce n'est plus qu'en passant ; s'il dit que cette Octave est l'origine de tous les intervales, il oublie qu'elle l'est aussi du renversement de ces intervales, dont il parle dans ses démonstrations Harmoniques ; s'il convient de ce renversement, il oublie celuy des accords qui n'en est qu'une suite ; s'il donne *l'accord parfait* pour principe, comme étant le seul qui se presente dans les raisons Harmoniques, il n'y fait plus mention du principe de cet accord, ou du moins ses applications n'y ont aucun rapport, s'il parle des proprietez de la Basse, qui est le lieu où ce principe doit toûjours résider (ce qu'il donne assez à connoître par la comparaison qu'il en fait avec la terre) il en use tout autrement dans ses regles & dans ses exemples ; s'il parle de la *cadence parfaite*, & de la progression de la Basse en ce cas, il n'en fait aucune allusion valable avec ses *Modes*, bien qu'on ne puisse finir une piece de Musique que par une *cadence parfaite* dans un *Mode* quelconque ; enfin s'il parle des Dissonances, c'est sans aucun fondement, & le principe se trouve con-

* Le R. P. MERSENNE, Harm. lib. 1. de numo pondere & mensura Art. I. Propositio VI.
* ZARLINO, Dem. Harm. pag. 2. déf. x. fol. 83. & 84.

fondu par tout dans ses Démonstrations, dans ses Regles & dans ses Exemples ; c'est dequoy nous traiterons plus particulierement dans le second Livre.

Voilà les grands fruits que Zarlin a tiré de cette proportion Harmonique, au lieu qu'en attachant aux nombres l'idée que nous avons dit ; tout y est simple, familier, précis, juste & correct ; Rien de plus simple ny de plus familier que la progression naturelle des nombres, & les operations Arithmetiques qui suffisent seules icy pour la preuve ; rien de plus précis que toutes les proprietez de l'Harmonie qui se trouvent renfermées dans le nombre senaire ; & rien de plus juste ny de plus correct que de trouver par tout le principe dans l'unité, comme nous allons l'expliquer.

1°. Si nous trouvons des accords où l'unité ne paroisse point, il faut la chercher dans l'un de ses multiples Geometriques, ou plûtôt dans l'un de ceux du nombre 2. qui la représente ; en remarquant que si ce multiple n'est point à la tête de l'accord, il en sera au moins partie ; de sorte qu'il n'y aura qu'à le reduire pour lors à sa moitié, pour luy donner la place qui luy convient, & pour connoître en même temps le veritable accord dont il sera question, étant certain que les accords reduits de cette façon seront toûjours les fondamentaux de ceux, où les multiples de l'unité ne seront pas les premiers : Par exemple, si l'on trouve 5. 6. 8, ou 6. 8. 10. il n'y a qu'à diviser 8. par sa moitié, & l'on aura de tous côtez 4. 5. 6. dont se forme l'accord parfait, qui provient de la division de la Quinte, ayant aussi reduit 10. à sa moitié, ce qui ne change point la substance de l'accord.

2°. Le nombre 5. où ses multiples Geometriques pouvant nous representer quelquefois l'unité, bien entendu que l'unité ny ses multiples ne paroîtront pas pour lors ; il faudra faire à l'égard des multiples de ce nombre 5. ce que nous avons fait à l'égard de ceux de l'unité ; ainsi l'origine de cet accord 12. 15. 20. se trouvera en divisant 20. à 10. &c.

3°. Lorsque la Quinte & la Tierce majeure occupent le grave, l'unité prise dans l'un de ses multiples est toûjours la premiere, & lorsque la Tierce mineure occupe le grave avec cette Quinte, l'unité prise dans les multiples du nombre 5. y est toûjours la premiere, ce qui ne se fait, comme nous l'avons dit, * que pour éviter les fractions ; mais si la Quinte ne se trouve point au grave, les nombres qui doivent representer l'unité ne sont plus les premiers ; de-là vient que le nombre 3. ny ses multiples où s'engendre la Quarte, ne peuvent nous representer l'unité, ny par consequent se trouver à la tête

* Chap. III. Art. V. pag. 13.

des accords, sans en renverser l'ordre naturel ; le nombre 3. est un milieu Harmonique qui doit subsister par tout comme tel, lorsque l'unité est representée par l'un de ses multiples. 3 y est également representé par l'un de ses multiples ; & lorsque l'unité est representée par l'un des multiples de 5. 3 y est multiplié par 5. ou par l'un des multiples de 5. de sorte que 3, ny ses multiples ne peuvent occuper le grave, sans détruire en quelque façon le fondement ; car si le fondement ne pouvoit y être sous-entendu, il est certain qu'il seroit entierement détruit ; aussi n'est-ce que de cette consequence que nous pouvons tirer la preuve de la perfection des accords renversez, en ce qu'ils tiennent cette perfection d'un accord veritablement parfait, dont ils dérivent ; les regles que nous établissons là-dessus acheveront de nous en convaincre.

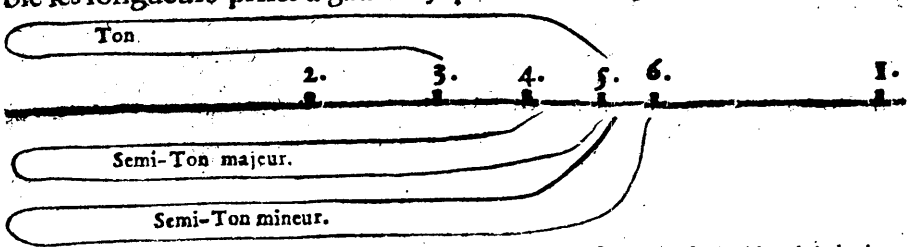
Tout cecy ne souffre qu'une tres-petite exception, qui se trouve dans deux accords, où la fausse-Quinte occupe le grave, selon les démonstrations du Chap. VI. Art. VII. & VIII. l'unité y étant pour lors representée par le quarré, ou par le Cube du nombre 5.

Lorsque l'on est parvenu ainsi à une connoissance parfaite de toutes les proprietez de l'Harmonie, par les operations qui y ont le plus de rapport, l'on peut en donner l'idée sous d'autres operations, conformément au sujet auquel on veut les approprier ; mais comme il ne s'agit icy que de l'Harmonie, nous nous en tiendrons à nôtre premier systême ; cependant l'on peut voir au dernier Chapitre le grand rapport qui se trouve entre les nombres qui nous marquent les divisions, ou les multiplications de la corde, le tout ne consistant que dans un simple renversement.

CHAPITRE CINQUIE'ME.

De l'origine des Dissonances & de leur rapport.

L'On peut tirer les *Dissonances* * des mêmes divisions de la corde, qui nous ont donné les Consonances, en comparant ensemble les longueurs prises à gauche, qui restent depuis chaque nombre;



* Voyez la Table Alphabetique.

ce qui nous fera connoître en même temps la difference qu'il y a entre deux Consonances consecutives ; par exemple, les longueurs prises à gauche depuis les nombres 3. & 4. nous donneront le *Ton*, qui fait la difference de la *Quinte* à la *Quarte*, celles des nombres 4. & 5. nous donneront le *Semi-Ton majeur*, qui fait la difference de la *Quarte* à la *Tierce majeure*, & celles des nombres 5. & 6. nous donneront le *Semi-Ton mineur*, qui fait la difference de la *Tierce majeure* à la *mineure* ; ce sont ces *Tons* & *Semi-Tons* qui forment les degrez successifs de la voix naturelle, dont la Melodie tire son origine; de sorte que cecy commence à nous faire appercevoir que la Melodie n'est qu'une suite de l'Harmonie.

L'on peut s'instruire des raisons de ces Dissonances par une regle de soustraction, en mettant l'une au dessus de l'autre, les raisons de deux Consonances consecutives, dont on voudra connoître la difference, ainsi

Raisons
de la Quinte..... 2. 5.
&
de la Quarte..... 3. 4.
Produit..... 8. 9.

cette croix X signifie qu'il faut multiplier l'antecedant d'une raison par le consequent de l'autre ; donc 2. par 4. donne 8. & 3. par 3. donne 9. ce produit 8. 9. nous donnant la raison du *Ton* ; L'on peut en faire autant de la *Quarte* avec la *Tierce majeure*, &c. & si l'on cherche la difference de la *Quinte* à la *Sixte majeure* ; on trouvera qu'elle est d'un *Ton*, dont la raison est de 9. à 10. ce qui nous oblige à distinguer deux sortes de *Tons*, en appellant *majeur* le premier, & celuy-cy *mineur*.

C'est sur ces observations que l'on a établi le systême suivant.

SYSTÈSME DIATONIQUE PARFAIT.

Il y a
- D'Ut à Re.... un Ton min..... 9. à 10.
- De Re à Mi... un Ton maj..... 8. à 9.
- COMME
- De Mi à Fa.. un Semi-Ton maj..... 15. à 16.
- De Fa à Sol.. un Ton maj..... 8. à 9.
- De Sol à La un Ton Min. COMME... 9. à 10.
- De La à Si... un Ton maj..... 8. à 9.
- De Si à Ut.. un Semi-Ton maj..... 15. à 16.

L'on pourroit tirer une partie des *Dissonances Harmoniques* du systême précédent ; mais leur veritable origine doit s'épuiser plûtôt dans les quarrez d'une *Consonance premiere*, ou dans l'addition de deux *Consonances premieres*, comme nous le prouve la démonstration suivante.

DE'MONSTRATION DE L'ORIGINE des Dissonances.

Addition de la raison de la Tierce min..... 5. 6.
à celle
de la Quinte..... 2. 3.

Produit qui donne la raison de la septiéme.. 10. 18.

Quarrez de la raison de. la Quarte.. : 3. 4.
3. : 4.

Produit qui donne la raison de la même septiéme.... 9. 16.

Addition de la raison de la Tierce maj..... 4. 5.
à celle
de la Quinte..... 2. 3.

Produit qui donne la raison de la septiéme superfluë..... 8. 15.

Quarrez de la raison de la.. 5. 6.
Tierce min.
5. 6.

Produit qui donne raison de la fausse Quinte... 25. 36.

Quarrez de la raison de la Tierce maj. 4. 5.
4. 5.

Produit qui donne la raison de la Quinte superfluë. 16. 25.

Quarrez 2. 3:
de la Quinte
2. 3.

Produit qui donne la raison de la neuviéme. 4. 9.

Addition de la raison de la Sixte min... 5. 8.
à celle
de la maj: 3. 5.

Produit qui donne la raison de la onziéme... 15. 40.

Les Cubes de la raison de la Tierce min. nous donnent la septiéme diminuée entre 125. & 216.

Les autres Dissonances proviennent du *renversement* de celles-cy; par exemple, la *seconde* provient de la *septiéme*, le *Triton* de la *fausse-Quinte*, & la *seconde superfluë* de la *septiéme diminuée* ; les Dissonan- qui proviennent des superfluës n'ont point lieu dans l'Harmonie, comme sont la *seconde diminuée* & la *Quarte diminuée*, parce que les Dissonances superfluës n'y sont admises que par supposition, en ce qu'elles ne peuvent se rencontrer qu'avec la *neuviéme* ou la *onziéme*, dont les intervales excedent *l'Octave*, & ne peuvent par consequent se renverser, ce qui est expliqué plus au long au second Livre, Chap. X. & XI.

Quoique nous ayons dit que les dissonnances Harmoniques ne pouvoient être formées que des Consonances premieres, nous en avons cependant formé de la *Quarte* & des *Sixtes* ; mais la *onziéme* que nous donne les *Sixtes* n'a pas aussi le privilege des autres, qui est de nous fournir un nouvel intervale par son renversement, & d'ailleurs

d'ailleurs elle peut être prise pour une *Quarte* double: Pour ce qui est de la *septiéme* que nous donnent les quarrez de la *Quarte*, elle pouvoit être retranchée, puisqu'elle est la même que celle que nous donne l'addition d'une *Tierce mineure* à la *Quinte*; mais nous avons jugé à propos de la mettre au rang des autres, pour faire remarquer les deux differentes raisons de cette même *septiéme*; car ce qui arrive à cette *septiéme* peut arriver à tous les intervales, excepté à *l'Octave* & à la *septiéme superfluë*, ce qui provient de la difference du *Ton majeur* au *mineur*, qui sont dispersez dans le systême diatonique, cette difference étant d'un *comma* dont la raison est de 80. à 81. Quoique l'oreille soit insensible à cette difference, sur tout dans les intervales convenables à l'Harmonie & à la Melodie; il est neanmoins à propos de l'expliquer, par rapport aux differentes nottes du systême, dont on peut se servir pour en former un intervale quelconque: Par exemple, si nous prenons la *Quarte* d'*Ut* à *Fa*, ou de *Ré* à *Sol*, nous y trouverons deux differentes raisons, qui ne proviennent que de ce qu'il se trouve deux *Tons majeurs* d'un côté, & qu'il ne s'en trouve qu'un *majeur* & un *mineur* de l'autre.

Quarte d'*Ut* à *Fa*.			Quarte de *Re* à *Sol*.		
D'*Ut* à *Re*.. Ton min. . . .	9.	10.	De *Re* à *Mi*... Ton maj. . . .	8.	9.
De *Re* à *Mi* Ton maj.	8.	9.	De *Mi* à *Fa*.: Semi-Ton maj. .	15.	16.
Produit.	72.	90.	Produit	120.	144.
De *Mi* à *Fa* Semi-Ton maj. . .	15.	16.	De *Fa* à *Sol*... Ton maj. . .	8.	9.
Produit.	1080.	1440.	Produit	960.	1296.
Nombres premiers du produit...	3.	4.	Nombres premiers du produit...	20.	27.

Pour éviter le calcul des deux differentes raisons de tous les intervales, nous allons en donner un Catalogue.

RAISONS NATURELLES ET ALTERE'ES de tous les Intervales.

Noms des Intervales engendrez les premiers.	Raisons naturelles selon les divisions.	Raisons alterées d'un Comma.	Noms des Intervales renversez des premiers.	Raisons naturelles des Intervales renversez.	Raisons alterées d'un Comma des Intervales renversez.
Comma diminué.	2025. 2048.				
COMMA.	80. 81.				
Dieze mineur ou en harmonique.	125. 128.				
Dieze majeur.	243. 250.				
Semi-t. moindre.	625. 648.				
Semi-Ton min. selon la Theorie, *ou* Unisson superflu selon la pratique.	24. 25.	Semi-ton moyen qui excede d'un Comma le Semi-ton mineur. 128. 135.	Octave diminuée.	25. 48.	135. 256. dimin. d'un Comma.
Semi-Ton maj. selon la Theorie *ou* seconde mineure. selon la pratique.	15. 16.	Semi-ton maxime qui excede d'un Comma le Semi-ton maj. 25. 27.	Septiéme superfluë *ou* majeure.	8. 15.	
Ton maj. selon la Theorie, *ou* seconde selon la pratique.	8. 9.	Ton min. qui a un Comma de moins que le ton majeur. 9. 10.	Septiéme.	9. 16.	5. 9. excedant d'un Comma.
Ton superflu, *ou* Tierce diminuée	225. 256.	125. 144. excedant.	Sixte superfluë.	128. 225.	72. 125. diminuée.
Seconde superfluë.	64. 75.	108. 125. diminuée.	Septiéme diminuée.	75. 128.	125. 216. excedant.
Tierce mineure.	5. 6.	27. 32. diminuée.	Sixte majeure.	3. 5.	16. 27. excedant.
Tierce majeure.	4. 5.	81. 100. diminuée.	Sixte mineure.	5. 8.	50. 81. excedant.
Quinte.	2. 3.	27. 40. diminuée.	Quarte.	3. 4.	20. 27. excedant.
Quinte superfluë.	16. 25.	81. 125. diminuée.	Quarte diminuée.	25. 32.	125. 162. excedant.
Fausse-Quinte.	25. 36.	45. 64. excedant.	Triton *ou* Quarte superfluë.	18. 25.	32. 64. diminuée.

Ces cinq premiers Intervales n'ont qu'une raison, & ne se renversent point; c'est de leur addition que les autres sont composez.

Toutes ces raiſons peuvent nous ſervir à trouver de nous mêmes celles de quelque intervale que ce ſoit ; les plus grands ſe formant par la multiplication des plus petits, & ceux-cy par la ſouſtraction des plus grands ; par exemple.

Le *Dieze mineur* ſe forme de la multiplication des raiſons des deux *comma*.

Le *Dieze majeur* de celle du *Dieze mineur* avec celle de 15552. à 15625. cette derniere raiſon ne nous donnant qu'une tres-petite partie du *comma*.

Le *Semi-Ton moindre*, de celles du *Dieze mineur* & du *comma*.
Le *Semi-Ton mineur*, de celles du *Dieze majeur* & du *comma*.
Le *Semi-Ton moyen*, de celles du *Semi-Ton mineur* & du *comma*.
Le *Semi-Ton majeur*, de celles du *Semi-Ton mineur* & du *Dieze min.*
Le *Semi-Ton maxime*, de celles du *Semi-Ton majeur* & du *comma*.
Le *Ton mineur*, de celles des *Semi-Tons majeurs* & *mineurs*.
Le *Ton majeur*, de celles du *Ton mineur* & du *comma*.

Pouvant s'inſtruire par ce moyen de la quantité des *comma* qui compoſent le *Ton*, l'on peut pouſſer cette multiplication juſqu'à l'*Octave*.

D'un autre côté, le *comma* eſt formé de la difference du *Ton majeur* au *Ton mineur*.

Le *Semi-Ton mineur* ſe forme de la difference de tous les intervales, qui ſe diſtinguent en majeur & en mineur, juſtes, ſuperflus & diminuez.

EXEMPLE.

Tierce maj. . . 4. X 5.
Tierce min. . . 5. 6.

Semi-ton min. 24. 25.

Quinte. . . . 2. X 3.
Fauſſe-Quinte. . 25. 36.

Semi-ton min. 72. 75.

Septiéme. . . . 9. X 16.
Septiéme diminuée. 75. 128.

Semi-ton min. . 1152. 1200.

Quinte. . . . 2. X 3.
Quinte ſuperfluë. 16. 25.

Semi-ton min. 48. 50.

Septiéme. . . . 5. X 9.
Septiéme ſuperfluë. 8. 15.

Semi-ton min. . . 72. 75.

Le *Semi-Ton moyen*, ou le *Dieze majeur* peuvent encore faire la difference de ces intervales, ſelon les raiſons dont on ſert.

Comme la plûpart de ces *Semi-Tons* ſont abſolument neceſſaires dans la partition des Orgues, & autres inſtrumens de cette nature, cela a donné lieu à l'établiſſement du Syſtême.

Systême chromatique] *Chromatique suivant.*

Il y a. . . . .

D'Ut	à Ut ♯	un Semi-Ton min.	24.	à	25.
D'Ut ♯	à Re. . .	un Semi-Ton maj.	15.	à	16.
De Re	à Mi ♭	un Semi-Ton maxime. . . .	25.	à	27.
De Mi ♭	à Mi. . .	un Semi-Ton min.	24.	à	25.
De Mi	à Fa. . . .	un Semi-Ton maj.	15.	à	16.
De Fa	à Fa ♯. .	un Semi-Ton min. COMME	24.	à	25.
De Fa ♯	à Sol. . .	un Semi-Ton maxime.	25.	à	27.
De Sol	à Sol ♯	un Semi-Ton min.	24.	à	25.
De Sol ♯	à La. . . .	un Semi-Ton maj.	15.	à	16.
De La	à Si ♭. . .	un Semi-Ton maxime. . . .	25.	à	27.
De Si ♭	à Si. . .	un Semi-Ton min.	24.	à	25.
De Si	à Ut. . .	un Semi-Ton maj.	15.	à	16.

Il sera facile de trouver dans le Systême les deux differentes raisons de chaque intervale pris sur differentes nottes ; d'où l'on pourra juger de la liberté que l'on a de se servir indifferemment de l'une de ces raisons, selon les nottes desquelles on veut former un intervale.

L'explication que nous venons de donner de la formation de chaque intervale, peut servir à connoître le rapport exacte de ce Systême avec le Diatonique précédent.

CHAPITRE SIXIE'ME.

Des Intervales doublez, & sur tout de la neuviéme & de la onziéme.

NOus avons déja remarqué au Chap. III. Art. III pag. 7. que dans la pratique, les Intervales doublez étoient toûjours regardez comme leur simple ; cependant nous devons en excepter la *neuviéme* & la *onziéme*, que l'Harmonie ne reçoit que sous ces noms, parce que leur progression & la construction de leurs accords, sont tout-à-fait differentes de celles de la *seconde* & de la *Quarte*, dont on peut dire qu'elles sont doublées. Si la *neuviéme* & la *onziéme* peuvent representer la *seconde* & la *Quarte*, de même que celles-cy peuvent representer les autres, en ce que l'Octave ne causant aucune varieté dans l'Harmonie, il est libre de transposer un Son plus haut ou plus bas d'une ou de plusieurs Octaves, pourvû qu'il se trouve toûjours

au dessus du Son grave de l'Intervale dont il s'agit précisément ; on ne peut neanmoins se dispenser de distinguer sous des noms differents, des accords differents, en donnant sur-tout à un accord premier dans son espece, le nom de l'Intervale qui renferme en luy tous les Sons dont cet accord est composé. Quoique la *Quinte* soit le premier objet de tous les accords, nous donnons neanmoins le nom de *septiéme* à l'accord, où cet Intervale renferme les autres dans son étenduë, on est dans la même habitude à l'égard de la *neuviéme*, & cela pour la même raison, ne donnant que le nom de *seconde* & de *Quarte* aux seuls accords renversez ; par consequent l'accord de *onziéme* qui est premier dans son espece, de même que ceux de la *septiéme* & de la *neuviéme* renfermant aussi dans son étenduë tous les Intervales compris dans son accord, doit être distingué d'un accord renversé, par le nom de l'Intervale qu'il forme naturellement ; nous en verrons la preuve au Chap. suivant. Articles III. & IV. où les raisons de la *seconde* & de la *Quarte* se trouvent par tout dans les accords qui doivent être formez de ces Intervales, au lieu que lorsque la *neuvième* & la *onziéme* doivent s'y faire entendre, il n'est plus question des premieres raisons, mais de celles de ces derniers Intervales : Il sera encore plus facile d'en juger, lorsque nous connoîtrons l'origine des accords ; mais il étoit à propos de preparer le Lecteur sur des noms qui l'auroient peut-être supris : Nous en parlerons plus amplement au second Livre, Chap. X. & XI.

CHAPITRE SEPTIE'ME.

De la Division Harmonique ou de l'Origine des accords.

LA division Harmonique, qui selon nôtre Systême, n'est autre que la division Arithmetique ne nous donne pour tout milieu Harmonique que la *Quinte* & les deux *Tierces* ; car si la *Quarte*, & d'autres Intervales s'y rencontrent, ce n'est que par le moyen de l'Octave ; toute la difference que l'on y apperçoit ne provenant que de la differente disposition des Sons qui composent cette *Quinte* & ces *Tierces* ; de sorte que ce mélange arbitraire des Sons auquel l'Harmonie nous invite pour nous faire sentir avec plus de force la perfection de son tout par cette diversité, ne doit pas pour cela, nous faire perdre de vûë un principe qui y subsiste toûjours. Or la *Quinte* & les *Tierces* ne divisent pas seulement tous les accords principaux, mais elles les composent encore, soit par leurs quarrez, soit par leur addition : Si nous voulons donc nous servir des regles

de multiplication & de soustraction, pour les appliquer à ces derniers Intervales, nous en tirerons tous les accords Harmonieux. Par exemple, de la multiplication des deux *Tierces*, nous aurons la *Quinte*; & de leur soustraction, nous aurons les deux milieux Harmoniques de cette *Quinte*.

Tierce maj.	4.	5.
Tierce min.	5.	6.
Produit de la Multiplication.	20.	30.
Produit de la Soustraction.	24. 25.	
Accords parfaits. 20. 25. 30. *ou* 20. 24. 30.		

20. & 30. divisez à 25. nous donnent *l'accord parfait* qu'on appelle *majeur*, en ce que la *Quinte* y est divisée par la *Tierce majeure* au grave; & ces mêmes nombres divisez à 24 nous donnent *l'accord parfait* qu'on appelle *mineur*, en ce que la *Quinte* y est divisée par la *Tierce mineure* au grave. De plus, ces nombres 24. 25 donnent la raison du *Semi-Ton mineur* qui fait la difference de la *Tierce majeure* à la *Tierce mineure*.

Les quarrez de la *Tierce majeure* donnent la *Quinte superfluë*, & ceux de la *Tierce mineure* donnent la *fausse-Quinte*; la soustraction de chaque quarrez divisant Harmoniquement chacun de ces Intervales.

Tierce maj.	4.	5.	Tierce min.	5. 6.
Produit de la Multiplication. . .	16.	25.	Produit de la Multiplication. . .	25. 36.
Produit de la Soustraction.	20.		Produit de la Soustraction. . . .	30.

Il faut remarquer à présent qu'il n'y a point d'accord complet sans la *Quinte*, ny par consequent sans l'union des deux *Tierces* qui la composent, parce que c'est de *l'accord parfait* qui se forme de leur union, que tous les accords doivent tirer leur origine; de sorte que si la *Quinte* ne se fait point entendre dans un accord, le fondement en est pour lors renversé, supposé ou emprunté; ou bien l'ac-

cord ne sera pas complet, sinon il ne vaudra rien ; aussi n'avons-nous pas donné le nom d'accord à ces *Quintes-fausses* & *superfluës* divisées Harmoniquement, parce que l'accord qui en provient n'est pas complet : de-là vient que Zarlin a établi celuy de la *fausse-Quinte* sans fondement, comme nous le verrons ailleurs.

S'il y a des accords Harmonieux autres que les *parfaits* précedents, il faut qu'ils puissent être formez d'un *parfait* & de l'une de ses parties, qui est l'une des *Tierces* : Par exemple, l'addition d'une *Tierce* à la *Quinte* nous donnera l'intervale de la *septiéme*, & leur soustraction nous en donnera l'accord complet.

Tierce min. . .	5.	6.		
Quinte. .	2.	3.		
Produit de la Multiplication.	10.	18.		
Produit de la Soustraction.	12.	15.		
Accord de septiéme. . . .	10.	12.	15.	18.

Tierce maj. . . .	4.	5.		
Quinte. . .	2.	3.		
Produit de la Multiplication.	8.	15.		
Produit de la Soustraction. .	10.	12.		
Accord de septiéme.	8.	10.	12	15.

Nous aurons deux autres accords de *septiéme* par la seule multiplication des raisons de chaque *accord parfait* avec la Tierce *mineure*.

Accord parfait maj. .	4.	5.	6.	
Tierce min.	5.	6.		
Produit de la Multiplication des deux raisons perpendiculaires.	20.	30.		
Produit de la Multiplication de la raison inferieure avec les deux derniers nombres de la raison superieure. . . .	25.	36.		
Accord de septiéme. . .	20.	25.	30.	36.

Accord parfait min. . . .	10.	12.	15.	
Tierce min.	5.	6.		
Produit de la Multiplication des deux raisons perpendiculaires. . . .	50.	72.		
Produit de la Multiplication de la raison inferieure avec les deux derniers nombres de la raison superieure.	60.	90.		
Accord de septiéme. . . .	25.	30.	36.	45.

Si la *Quarte* peut nous donner une *septiéme* par ses quarrez, elle ne peut la diviser Harmoniquement.

Nous voyons que la *Quinte* regne dans tous les accords de *septiéme*; dans les deux premiers, on l'a trouve entre 8. 12. 10. 15. & 12. 18. dans le troisiéme, elle occupe le grave entre 20. 30. & dans le quatriéme, elle est à l'aigu entre 30. 45. Nous voyons de plus que tous ces accords sont renfermez dans l'étenduë de l'Octave du Son le plus grave, qui en est le principe, étant convaincus d'ailleurs que cela ne peut être autrement, puisque si l'Octave n'est que la replique

d'un Son, il n'y a point de doute que tous les intervales qui excederont cette Octave, ne soient également les repliques de ceux qui sont contenus dans son étenduë, comme nous l'avons déja remarqué. Cependant, la *Quinte* a le privilege de nous donner par son quarré un accord que l'Harmonie reçoit, quoiqu'il excede les bornes de l'Octave; & cet accord s'appelle *neuviéme*, parce que l'intervale engendré des quarrez de cette *Quinte* est contenu dans cet espace, bien que l'intervale pris à part pût n'être regardé que comme la replique de la *seconde*.

	2.	3.
Quinte.	1	1
	2.	3
Produit de la Multiplication. . .	4.	9.
Produit de la Soustraction. . . .		6.
	4.	6. 9.

Il est facile de comprendre l'Harmonie de cet accord qui est divisé de chaque côté par la *Quinte*, puisque pour le former, il n'y a qu'à diviser ensuite chaque *Quinte* par la *Tierce majeure*, ou par la *mineure*, comme cela se doit naturellement; la *onziéme* pourroit se trouver encore, en ajoûtant une *Tierce mineure* au dessus de cette *neuviéme*, sans diviser pour lors la *Quinte* qui est au grave, parce que l'Harmonie parfaite qui ne reçoit naturellement que quatre Sons differens dans la construction de ses accords, peut bien en souffrir un de plus par rapport à la *Quinte* qui en est l'unique objet, mais non pas davantage.

Pour que l'on soit d'abord convaincu de l'étenduë & de la composition des accords, il n'y a qu'à se souvenir que *l'Octave* a été principalement engendrée pour leur servir de borne, puisque les accords ne sont composez que des intervales compris dans l'étenduë de cette *Octave*; ensuite, que le Son fondamental a choisi la *Quinte* pour en former tous les accords, & qu'il s'est uni indifferemment à l'une des *Tierces* pour déterminer la construction de tous ces accords; de sorte que sans abandonner les principaux objets de l'Harmonie, il n'y a plus qu'à s'attacher à quelques autres proprietez qui leur sont naturelles, & au renversement dont nous avons parlé pour pouvoir seconder de la raison toutes les nouvelles découvertes que l'experience peut nous procurer. Si par exemple, l'experience nous prouve qu'il y a des accords qui excedent l'étendue de *l'Octave*, la raison qui nous dit que le fondement ne peut subsister que dans l'étendue de cette *Octave*, nous porte à juger que pour que

que ce fondement ne soit point détruit, il faut qu'il soit pour lors supposé [a] par un nouveau Son ajoûté au dessous de luy, à la distance d'une *Quinte* ou d'une *Tierce*; lequel Son doit être regardé en ce cas comme surnumeraire, [b] bien que l'intervale qu'il forme avec le Son fondamental soit toûjours l'un de ceux que ce dernier Son a choisi pour la construction des accords; si l'experience nous prouve encore que la *fausse-Quinte* occupe souvent la place de la *Quinte* dans les accords, la raison nous persuade que cela provient de la force des *Tierces*, dont l'union ne peut former que des accords plus ou moins agréables; & que si la *fausse-Quinte* y est plûtôt reçûë que la *Quinte superfluë*, cela vient de l'ordre naturel qui a été prescrit d'abord à ces *Tierces* où la *majeure* se trouve au grave, au lieu que l'aigu étant principalement affecté à la *mineure*, celle-cy peut toûjours y regner, bien que le Son fondamental se l'adopte en même tems; car il semble qu'elle soit ainsi placée, pour nous marquer la preference que nous devons luy donner, lorsqu'il s'agit d'ajoûter la dissonance à *l'accord parfait*; & si l'experience nous prouve enfin que les accords ne sont pas toûjours divisez par *Tierces*, la raison nous prouve en même tems que cela ne provient que du renversement des intervales dont ces accords sont formez. [c]

Pour se rendre les choses plus familieres, l'on peut regarder à present les *Tierces* comme l'unique objet de tous les accords : En effet, pour former *l'accord parfait*, il faut ajoûter une *Tierce* à l'autre, & pour former tous les *accords dissonans*, il faut ajoûter trois ou quatre *Tierces* les unes aux autres; la difference de ces accords dissonans ne provenant que de la differente situation de ces *Tierces*; c'est pourquoy nous devons leur attribuer toute la force de l'Harmonie, en la reduisant à ses premiers degrez; l'on peut en faire la preuve dans une *quatriéme* proportionnelle ajoûtée à chaque *accord parfait*, d'où naîtront deux *accords de septiéme*; & dans une *cinquiéme* proportionnelle ajoûtée à l'un de ces deux *accords de septiéme* d'où naîtra un *accord de neuviéme*, qui renfermera dans sa construction les quatre accords précedents; il est vray que les deux derniers *accords de septiéme* de la démonstration précédente, où la *fausse-Quinte* a lieu, ne pourront se trouver par ce moyen, en ce que la proportion du premier terme au troisiéme, & du second au quatriéme y est pour-lors interrompuë; mais un certain renversement de la disposition des *Tierces*, que l'on doit avoir remarqué dans les premieres operations, ne pourroit-il pas nous porter à chercher par de nouveaux

[a] Voyez *Supposer* dans la Table Alphabetique.

[b] Voyez les quarrez du Chap suivant, Art. III. où les Sons surnumeraires ne peuvent avoir lieu.

[c] Voyez les triangles & les quarrez du Chap. suivant, Art. I. & III.

moyens ce que nous ne pouvons trouver de cette maniere : Nous en sommes-nous tenus à la seule division Arithmetique, pour en former un *accord parfait* ? Et dès que la *Quinte* a été divisée par la *Tierce majeure* au grave, *l'Octave* ne nous a-t-elle pas fait sentir en même tems, que cette *Quinte* pouvoit être également divisée par la *Tierce mineure* au grave ? Ainsi ce que nous perdons d'un côté, nous le trouverons de l'autre ; par exemple, si nous n'avons pas trouvé *l'accord de la septiéme diminuée* dans les premieres operations, il faut le chercher dans ces dernieres, & nous le trouverons justement entre les nombres 125. 150. 180. 216. en ajoûtant une *quatriéme* proportionnelle aux raisons de la *fausse-Quinte* divisée Harmoniquement. Voyez Chap. VIII. Art. VII.

Remarquez que les *accords dissonans* qui se forment d'une *Tierce mineure* ajoûtée à l'un des deux *accords parfaits*, sont bien plus supportables que lors qu'on y ajoûte une *Tierce majeure* ; la resonnance de celle-cy étouffant en quelque façon la douceur de la *Quinte* qui doit dominer dans tous les accords ; c'est pourquoy les *accords diminuez* sont moins durs que les *superflus* ; d'où vient qu'on ne peut trouver un accord Harmonieux dans l'addition de trois *Tierces majeures*, & que même la *Quinte superfluë* qui n'est composée que de deux *Tierces majeures*, ne peut se souffrir que dans un mélange de cinq Sons differents, dont l'accord excede pour lors les bornes de *l'Octave* ; comme nous l'apprendrons par la suite.

CHAPITRE HUITIÉME.

Du renversement des Accords.

S'Il n'y a que trois nombres accordans (comme dit Descartes,) on a bien pû remarquer qu'il n'y avoit aussi que trois *consonances* principales, qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces*, d'où proviennent la *Quarte* & les deux *Sixtes* ; ne s'agissant plus que de voir comment on a fait la distinction de toutes ces *consonances* dans les accords.

ARTICLE PREMIER.

De l'Accord parfait majeur & de ses dérivez.

De ces trois nombres premiers 2. 3. & 5. prenons les composez 4. & 6. afin que la *Quinte* s'y trouve divisée en deux *Tierces*, comme cela se doit ; ainsi *l'accord parfait majeur* étant formé de ces trois

nombres 4. 5. 6, si nous portons 4. à son *Octave*, nous aurons 5. 6. 8, dont sera formé l'accord qu'on appelle, *accord de Sixte*, en ce que la *Sixte* s'y fait entendre entre les deux Sons extrêmes ; si nous portons ensuite 5. à son *Octave*, nous aurons 6. 8. 10, dont sera formé un autre accord qu'on appelle *accord de Sixte Quarte*, en ce que la *Sixte* & la *Quarte* s'y font entendre entre les deux Sons aigus, & le grave, auquel tous les intervales d'un accord doivent être comparez ; si nous portions encore 6. à son *Octave*, nous aurions 8. 10. 12, qui sont en même proportion que 4. 5. 6 : c'est pourquoy nous ne pouvons pousser plus loin cette transposition du Son grave à son Octave, puisque *l'accord parfait* qui n'est composé que de trois Sons differents, ne peut par consequent produire de cette maniere que trois accords differents, dont il est le premier & le fondamental.

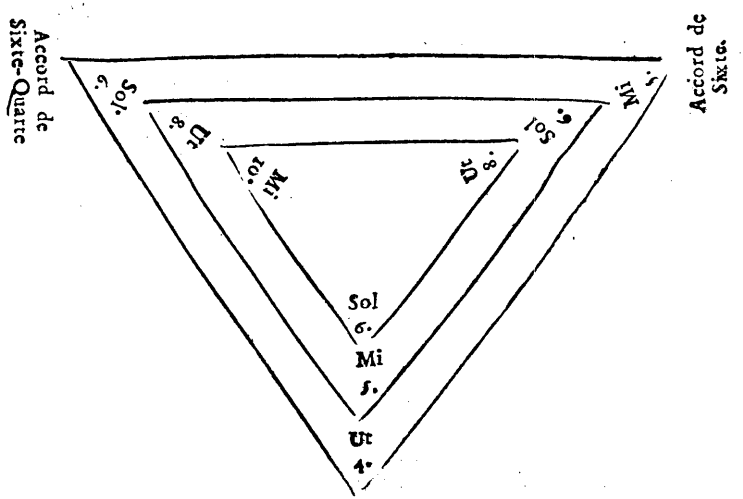
Quoique les deux accords qui dérivent du *parfait*, soient consonans, on les appelle *imparfaits* ; non seulement pour les distinguer de celuy qui en est le principe, mais encore parce que leur proprieté en est differente.

Nous pouvons remarquer en passant, la grande puissance du nombre 3, puisque la *Quinte* qui est l'origine de tous les accords prend sa forme à 3, & que la quantité des nombres accordans, des consonances premieres, & des accords consonans subsiste dans ce seul nombre.

Pour donner l'intelligence de cet *accord parfait* & de ses dérivez, nous en insererons les raisons dans trois triangles, avec le nom des Nottes dont on marque ces accords. Le plus grand triangle contiendra *l'accord parfait*, comme le principe & la racine des autres accords, qui seront contenus dans les deux plus petits triangles : en examinant encore les nombres, & les Nottes par chaque coin du grand triangle, l'on remarquera que quelque coin que l'on prenne pour baze, on y trouvera toûjours un *accord consonant* ; l'on trouvera *Ut*, *Mi*, *Sol*, dans chaque accord, dont la difference ne consiste que dans la differente situation de ces trois Nottes ou sons ; ce qui est conforme au renversement des nombres, puisque 8. qui est le double de 4. donne toûjours un *Ut*, de même que 5. & 10. donnent toûjours un *Mi*,

DE'MONSTRATION

De l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.



Accord parfait.

ARTICLE SECOND.

De l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.

L'accord parfait mineur pourroit être démontré comme *majeur*, puisqu'il est composé de même, & qu'il donne par son renversement les mêmes accords que le *majeur* nous a donné, n'y ayant de difference que dans la disposition des *Tierces* dont la *Quinte* est formée; la *Tierce* qui a été *majeure* d'un côté étant *mineure* de l'autre, ainsi des *Sixtes* qui en proviennent; mais le fond de l'Harmonie n'en souffre point, c'est au contraire ce qui en fait toute la beauté, la *Tierce majeure* & la *mineure* y étant également agréables. Nous disposerons donc le dernier accord & ses dérivez, d'une maniere plus simple, que l'on pourra toûjours rapporter aux triangles, si l'on veut

DE'MONSTRATION.

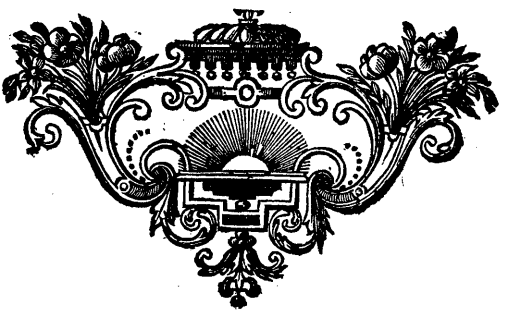
10. 12. 15. La, Ut, Mi. Accord parfait fondamental.	12. 15. 20. Ut, Mi, La. Accord de Sixte renversé du parfait.	15. 20. 24. Mi, La, Ut. Accord de Sixte-Quarte renversé du parfait.	Tous les autres Accords parfaits & leur dérivez que l'on peut prendre sur d'autres Nottes, ne different en rien de ces deux premiers.

ARTICLE TROISIE'ME.

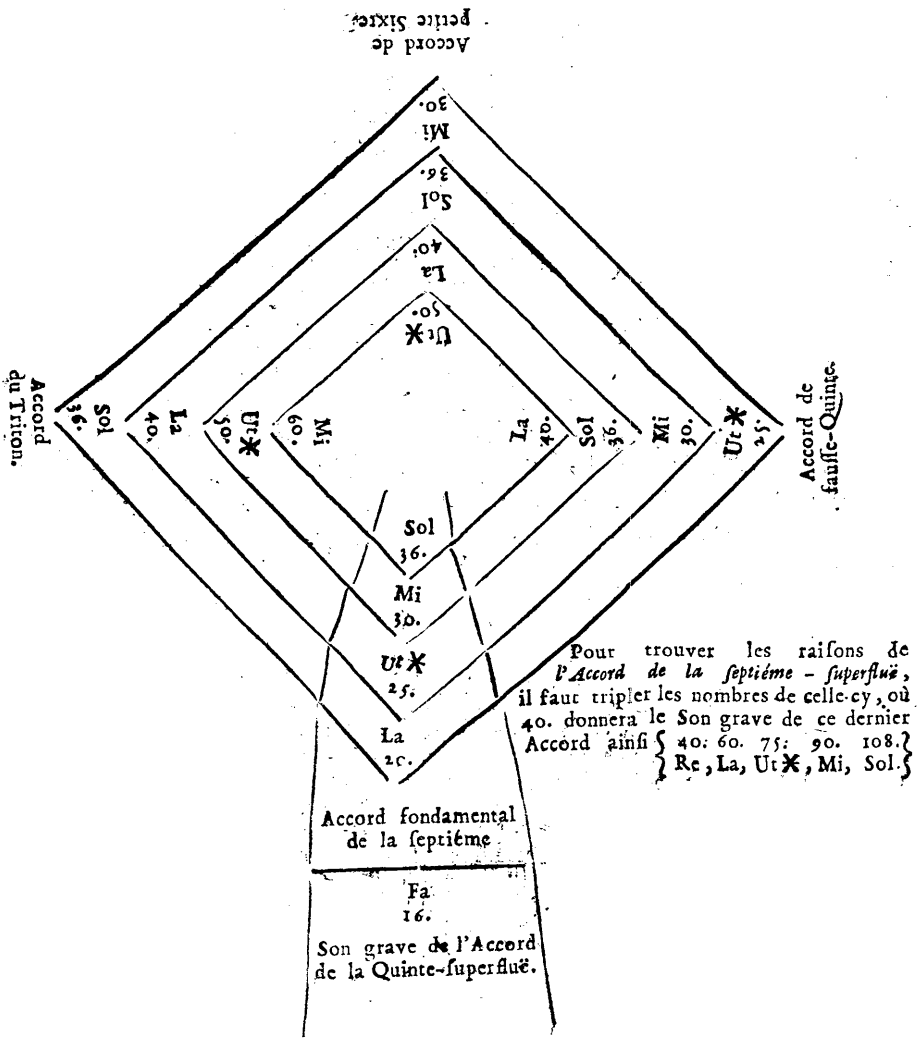
De l'Accord de la ſeptiéme, compoſé d'une Tierce mineure ajoûtée à l'Accord parfait majeur, & de ſes dérivez.

Nous ne ſuivrons point icy l'ordre que nous avons tenu dans le Chap. précedent; parce qu'il eſt bon de mettre d'abord ſous les yeux l'accord le plus parfait de tous les *diſſonans*, quoique la *fauſſe-Quinte* y regne dans l'aigu : il ſemble être fait pour rendre encore plus grande la perfection des accords conſonans, parce qu'il les précede toûjours, ou plûtôt, parce que le parfait ou ſes dérivez, doivent toûjours le ſuivre; cette proprieté étant également affectée à ſes dérivez.

Nous allons démontrer cet accord & ſes dérivez dans quatre quarrez, puiſqu'il contient quatre ſons differens; il produit non-ſeulement des accords par ſon renverſement, tels ſont ceux que contiennent les trois plus petits quarrez, mais il en produit encore d'autres qui le *ſuppoſent*, & qui par conſequent ne peuvent ſe *renverſer*, (comme il eſt expliqué au ſecond Livre, Chap. X.) ce qui fait que le ſon grave de ces derniers accords n'eſt point contenu dans ces quarrez.



DE'MONSTRATION.



Pour trouver les raisons de *l'Accord de la septiéme - superfluë*, il faut tripler les nombres de celle-cy, où 40. donnera le Son grave de ce dernier Accord ainsi { 40. 60. 75. 90. 108. } Re, La, Ut✱, Mi, Sol.

ARTICLE QUATRIE'ME.

De l'Accord de la septiéme, composé de l'addition d'une Tierce Mineure, à l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.

Remarquez que dans le précedent accord l'on auroit pû se servir des Nottes *Ut, Mi, Sol, Si*, de même que des Nottes *La, Ut* X *Mi, Sol*, où l'on trouve également la *Tierce mineure* ajoûtée à l'aigu de *l'accord parfait majeur* : or si l'on transpose la situation de cette *Tierce*, en l'ajoûtant au grave du même accord parfait ; ou bien si l'on ajoûte cette *Tierce* à l'aigu d'un accord parfait mineur, nous aurons un nouvel accord de *septiéme*, qui ne differera du précedent, (comme l'on voit) que dans la differente situation des *Tierces*.

DE'MONSTRATION

Que l'on peut rapporter aux quarrez.

10. 12. 15. 18. La, Ut, Mi, Sol. Accord fondamental de la Septiéme.	12. 15. 18. 20. Ut, Mi, Sol, La, Accord de la grande Sixte, renversé de celui de la septiéme.	15. 18. 20. 24. Mi, Sol, La, Ut, Accord de la petite Sixte, renversé de celuy de la septiéme.	18. 20. 24. 30. Sol, La Ut, Mi, Accord de la Seconde, renversé de celuy de la septiéme.	
8. Fa Son grave de l'Accord de la neuviéme.				

Pour avoir les raisons de *l'accord de la onziéme*, il faut tripler les nombres de celles-cy, où 20. donnera le son grave de ce dernier accord, ainsi { 20. 30. 36. 45. 54. Ré, La, Ut, Mi, Sol. }

Remarquez icy que dans *l'accord de la seconde*, la raison de cette *seconde* se trouve entre 18. & 20. au lieu que dans *l'accord de la neuviéme*, on trouve la raison de ce dernier intervale entre 8. & 18. & non pas celle de la *seconde* entre 8. & 9. de même que dans les *accords de seconde*, & de *petite Sixte*, l'on trouve la raison de la *Quarte* entre 15. & 20. au lieu que dans *l'accord de la onziéme*, on trouve la raison de ce dernier intervale entre 20. & 54. & non pas celle de la *Quarte* entre 20. & 27. pouvant faire encore les mêmes remarques dans les accords de la *petite Sixte* du *Triton*, de la *Quinte-superflue*, & de la *septiéme-superflue* de l'Art. III. pourvû que l'on se souvienne que les raisons de 8. à 9. ou de 9. à 10. nous donnent également une *seconde*, de même que celles de 3. à 4. ou de 20. à 27. nous

donnent également une *Quarte* ; qu'ainsi la raison de la *neuviéme* doit se trouver entre 4. & 9. ou entre 8. & 18. & celle de la *onziéme* entre 3. & 8. ou entre 20. & 27. car 8. 18 & 20. 54. sont en même raison que 4. 9. & 10. 27.

ARTICLE CINQUIE'ME.

De l'Accord de la septiéme, composé de l'addition d'une Tierce majeure à l'Accord parfait majeure & de ses dérivez.

Cet accord est accidentel, & tire son origine de la *Modulation* ; l'on remarque même que la *neuviéme* y est presque toûjours sous-entenduë ; car celle qu'on y ajoûte à l'aigu, est bien moins dure que lorsque pour la former, on ajoûte icy un son grave au dessous du son fondamental de cet *accord de septiéme*, comme cela se doit naturellement, selon l'explication que nous en donnons au deuxiéme Livre ; ce qui suit de ce que nous avons remarqué au Chap. précedent, que la *Tierce majeure* ajoûtée à l'aigu d'un *accord parfait*, ne rendoit pas un effet aussi bon, que lorsqu'on y ajoûte la *Tierce mineure* : cependant cet *accord de septiéme* doit être reçû au nombre des fondamentaux, par rapport à la Modulation, les accords qui proviennent de son *renversement* portant le même nom de ceux qui sont dans l'Art. précedent.

DE'MONSTRATION.

18 Ré Son aigu de l'Accord de la neuviéme.				
8. 10. 12. 15. Ut, Mi, Sol, Si, Accord fondamental de la Septiéme.	10. 12. 15. 16. Mi, Sol, Si, Ut. Accord de la grande Sixte.	12. 15. 16. 20. Sol, Si, Ut, Mi. Accord de la petite Sixte.	15. 16. 20. 24. Si, Ut, Mi, Sol. Accord de la Seconde.	

L'on peut trouver encore le son grave de la *neuviéme* à 20. en triplant ces raisons, ainsi { 20. 24. 30. 36. 45. / La, Ut, Mi, Sol, Si. } mais l'on sent assez que cet accord est bien moins suportable de cette façon, que lorsqu'on ajoûte la *Tierce mineure* à l'aigu ; & cette derniere addition contre nature, doit nous convaincre de l'imperfection de cet *accord de septiéme* : car de la maniere dont il est disposé en y ajoûtant le son aigu de la neuviéme, le grave devient pour lors surnumeraire, comme cela paroît par les quarrez de l'Art III. où les sons qu'ils contiennent peuvent se *renverser* entr'eux, pendant que

que le grave de la *neuviéme*, ou de la *Quinte-superfluë*, ne peut profiter de ce *renversemet* : aussi l'on peut s'apperçevoir que ces nottes
8. 10. 12. 15. 18.
Ut, Mi, Sol, Si, Ré, nous représentent *l'accord de la neuviéme* de
8. 10. 12. 15. 18. 8 10. 12. 15. 18
l'Art. précedent, puisque *Ut, Mi, Sol, Si, Ré*, ou *Fa, La, Ut, Mi, Sol*, ne composent qu'un même accord : de plus, la *onziéme* ne peut se trouver ici qu'en occupant les raisons de ce dernier accord de Septiéme, (seconde preuve de son imperfection) où 45. donnera le Son grave,
45. 64. 80. 96. 120.
ainsi *Si, Fa, La, Ut, Mi.*

ARTICLE SIXIE'ME.

De l'Accord de la Septiéme, composé de l'addition d'une Tierce-mineure au dessous de l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.

La difference de cet Accord à celuy de l'Art. III. ne consiste que dans la transposition d'une *Tierce majeure* du grave à l'aigu, & les *Tierces mineures* qui y dominent, le rendent plus supportable que le précédent ; cependant nous n'en distingons pas les dérivez par des noms differens, parce qu'il naît encore de la *Modulation.*

DE'MONSTRATION.

25. 30. 36. 45. Mi, Sol, Si ♭, Ré. Accord fondamental de la Septiéme.	30. 36. 45. 50. Sol, Si ♭, Ré. Mi. Accord de grande Sixte.	36. 45. 50. 60. Si ♭ Ré, Mi, Sol. Accord de petite Sixte.	45. 50. 60. 72. Re, Mi, Sol, Si ♭. Accord de Seconde.

20
Ut
Son grave de l'Accord de la Neuviéme.

Nous trouverons le Son grave de la *onziéme* à 50, en triplant ces raisons, ainsi { 50. 75. 90. 108. 135. } La, Mi, Sol, Si ♭, Re. }

ARTICLE SEPTIE'ME.

De l'Accord de la Septiéme-diminuée, composé de l'addition d'une Tierce mineure à la fausse-Quinte divisée harmoniquement, & de ses dérivez.

Quoique cet accord se forme d'une Quatriéme proportionelle ajoûtée à la *fausse-Quinte* divisée harmoniquement (comme nous l'avons remarqué au Chap. précédent) nous ne pouvons pas tirer un accord d'un autre qui n'est ny parfait ny complet ; & nous en devons chercher le principe ailleurs.

La *Quinte* que nous tenions des premieres divisions de la corde, est l'origine de tous les accords ; celuy qui en est formé le premier, conserve également sa perfection, soit que l'on divise cette *Quinte* par la *Tierce majeure* au grave, soit qu'on la divise par la *Tierce mineure* au grave : les accords de *Septiéme* qui en proviennent, sont également fondamentaux, quoique la *fausse-Quinte* regne dans l'un à l'aigu, & dans l'autre au grave ; leur division par *Tierces* suffisant pour nous prevenir en leur faveur, ceux, même qui sont composez de l'addition d'une *Tierce mineure*, sont plus agreables que ceux qui sont composez de l'addition d'une *Tierce majeure* ; d'où vient que la *fausse-Quinte* ne détruit pas le fondement, aulieu que la *Quinte-superfluë* ne peut être employée qu'en le *supposant* ; l'Harmonie ne recevant le son grave de cet intervale que comme un son surnumeraire, que l'oreille tolere en faveur du principe qui subsiste dans le reste de l'accord. Or ces observations doivent nous engager à pousser plus loin l'addition de ces Tierces mineures : car après avoir trouvé *l'Accord parfait*, nous luy avons ajoûté une Quatriéme, & même une Cinquiéme proportionelle, jusqu'à ce que nous ayons senti que l'on ne pouvoit exceder ces additions, sans offenser l'oreille ; si elle souffre donc encore l'union de trois *Tierces mineures*, quoique la *Quinte*, qui est le principe de tous les accords, n'y subsiste plus, nous devons chercher la raison qui rend cet accord tolerable, malgré son imperfection.

1°. Cet accord est toûjours divisé par *Tierces*, de quelque façon que l'on dispose les Sons, dont il est composé, à l'exception d'un nouvel intervale introduit par le renversement, qui est celuy de la *Seconde-superfluë*, quoiqu'il ne differe de la *Tierce mineure* que d'un *dieze mineur*, ou d'un *Semi-ton moindre*, & qu'il excede la *Tierce diminuée* de la raison de 15552. à 15625 : cē qui prouve que l'oreille peut n'en être point offensée, en ce qu'il approche beaucoup de la *Tierce*.

2°. Cet accord est renfermé dans l'étenduë de *l'Octave*, & peut par consequent se renverser.

3°. Si nous prenons *l'accord de la Septiéme* de l'Art. III. & que nous en transposions le Son grave & fondamental un *Semi-ton* plus haut, nous en formerons l'accord en question ; où l'on remarquera que la transposition de ce Son grave change seulement une *Tierce majeure* en *mineure* ; comme par exemple, de ces Nottes *Ut*, *Mi*, *Sol*, *Si* ♮, qui composent nôtre *accord de Septiéme*, nous formerons celuy de la *Septiéme diminuée*, en portant *Ut* à son *dieze*, ainsi *Ut* ♯, *Mi*, *Sol*, *Si* ♮, dont le renversement nous donnera *l'accord de la Seconde-superfluë*, ainsi *Si* ♮, *Ut* ♯ *Mi*, *Sol* : ou bien, si nous nous servons des

Nottes contenuës dans les quarrez de nôtre premier *accord de Septiéme*, nous en formerons les mêmes accords, en portant la Notte *La* sur celle de *Si♮* : & cette difference de la *Tierce majeure* à la *mineure*, qui n'altere point la perfection de *l'Accord parfait*, parce qu'elle ne s'y apperçoit, à la verité, que dans le Son moyen, pourroit bien nous faire reçevoir cet *accord de la Septiéme-diminuée*, si le fondement n'y étoit pour lors détruit par la transposition du Son grave : desorte qu'il faut absolument que ce Son grave & fondamental puisse être sous-entendu dans le Son qu'on luy subroge icy, pour que le principe subsiste : la preuve en est évidente dans les regles que nous établissons là-dessus, comme on le verra dans la suite.

Pour distinguer ce dernier accord, & ses dérivez de celuy dont ils tirent leur origine, nous les appellerons, *empruntez* ; en ce qu'ils empruntent leur perfection d'un Son qui n'y paroît point.

L'on trouvera dans la Démonstration suivante les mêmes accords que ceux qui sont contenus dans la Démonstration de l'Art. III ; ces accords portant le même nom de part & d'autre, excepté qu'on ajoûte à ceux-cy le nom du nouvel Intervale introduit par la transposition du Son fondamental ; & que cet intervale occupant les extremitez des *accords de la Septiéme-diminuée*, & *de la Seconde-superfluë*, on ne distingue ces derniers que par ces seuls noms.

Les accords de *fausse-Quinte*, *petite Sixte*, *Triton*, *Quinte-superfluë*, & *Septiéme-superfluë*, ont un Son grave commun dans chaque Démonstration ; & l'on ne trouvera par tout de difference que dans la transposition du Son *La*, en celuy de *Si♮* ; n'y ayant aucun de ces derniers accords qui puisse être pris pour fondamental, puisqu'ils empruntent leur fondement d'ailleurs.

DE'MONSTRATION.

108. 125. 150. 180. Si♭, Ut♯, Mi, Sol. Accord de la Seconde-superfluë.

125. 150. 180. 216 Ut♯, Mi, Sol, Si♭. Accord de la Septiéme-diminuée.

75. 90. 150. 180. Mi, Sol, ou 108. 125. 216. 250. Si♭, Ut♯. Accord de la petite Sixte avec la fausse-Quinte.

90. 108. 180. 216. Sol, Si♭, ou 125. 150. 250. 300. Ut, ♯, Mi. Accord du Triton, avec la Tierce mineure.

80 Fa Son grave de l'Accord de la Quinte-superfluë avec la Quarte.

L'on trouvera le Son grave de *l'accord de la Septiéme-superfluë avec la Sixte-mineure* à 200, en triplant les raisons de *l'accord de la Seconde-superfluë*,

ainsi - - { 200. 324. 375. 450. 540. }
{ Ré, Si♮, Ut♯, Mi, Sol. }

Quoique *l'accord de la Septiéme-diminuée* semble être engendré le premier, par rapport à la *Quatriéme ajoûtée* ; cependant nous ne

pouvons nous dispenser de faire rapporter nos accords par supposition à celuy de la *Seconde-superfluë*, de même que nous l'avons fait partout ailleurs à *l'accord de la Septiéme*, afin que la raison de chaque Intervale se trouve dans l'ordre que leur prescrit la division naturelle des accords par Tierces; ce qui commence à nous faire apperçevoir, que c'est veritablement le Son fondamental de *l'accord de la Septiéme* qui se prête à celuy qui occupe le grave dans cet *accord de la Seconde-superfluë*, & l'aigu dans *l'accord de la Septiéme-diminuée*; Ce principe ne pouvant subsister (comme on doit le sçavoir à present) dans les Sons aigus, que par *renversement*.

CHAPITRE NEUVIE'ME.

Remarques ſur tous les Accords précédens.

L'On doit être convaincu à preſent, que la difference des *Accords parfaits*, & *de Septiéme* ne conſiſte que dans la differente ſituation des *Tierces*, ou bien dans un *renverſement* de l'ordre de ces *Tierces*; auſſi n'a-t-on jamais diſtingué ces accords ſous d'autres noms; parce que c'eſt la *Modulation* qui nous oblige à nous ſervir de certains Sons, dont dépend l'ordre des *Tierces* qui compoſent tous les accords. La *Modulation* étant donc une fois déterminée par la difference de la *Tierce*, qui occupe le grave dans l'un des deux *Accords parfaits*, l'on ne peut plus ſe diſpenſer de conformer les accords à l'ordre des Sons compris dans *l'Octave* du Son fondamental de l'un de ces *Accords parfaits*. Mais malgré la force de *l'Accord parfait* dans la *Modulation*, *l'accord de la Septiéme* de l'Art. III. en eſt indépendant; il eſt premier dans ſon eſpece, ne change jamais, quelque forme que prenne *l'Accord parfait*, il eſt ſeul affecté aux *dominantes*, & la concluſion ne peut ſe faire ſentir parfaitement ſans ſon ſecours, il eſt la ſource de toutes les *diſſonances*, la *Tierce majeure* qu'il tient de *l'Accord parfait* dont il dérive, forme toutes les *diſſonances majeures*; & la *Tierce mineure*, qu'on ajoûte à cet *Accord parfait* pour en compoſer celui-cy, forme toutes les *diſſonances mineures*: De plus, après avoir engendré pluſieurs accords par ſon *renverſement*, ou par l'addition d'un nouveau Son grave, qui *ſuppoſe* celuy qui en eſt le fondement, il en engendre encore une même quantité, en cédant ſon fondement à un autre Son, ſans que la place qu'il doit occuper puiſſe être alterée en aucune façon: au lieu que les autres *accords de Septiéme* tiennent de ce premier, tout ce qu'ils ont de parfait, ils n'ont en partage que la *diſſonance mineure*, & c'eſt la *Modulation* qui leur fixe le lieu qu'ils doivent occuper: De-là vient que tous les dérivez de ce premier *accord diſſonant*, ſe diſtinguent par un nom qui ne convient qu'à eux ſeuls; au lieu que les dérivez des autres *accords de Septiéme* ont un nom commun, parce qu'ils ne déterminent rien, & qu'ils ſont déterminez par la *Modulation*.

De tout ce que nous avons remarqué dans le contenu de ce Chapitre, nous devons conclure qu'il n'y a dans l'Harmonie que deux Accords, qui ſont le *Parfait*, & celuy de la *Septiéme*, & qu'il n'y a non plus que deux *Diſſonances*, qui ſont *la majeure*; & *la mineure*, comme toute la ſuite nous le prouvera clairement.

Pour ce qui eſt de la nature & des proprietez de chaque Intervale, & de chaque Accord, cela eſt reſervé pour le ſecond Livre.

CHAPITRE DIXIE'ME.

Remarques ſur les differentes raiſons que l'on peut donner à un même Accord.

IL faut remarquer que nous avons conformé les raiſons des Accords, à celles des Intervales contenus entre les Nottes qui compoſent chaque accord ; de ſorte qu'un même intervale pouvant nous être donné ſous deux raiſons differentes, il n'y a point de doute que la plûpart des accords précedens ne puiſſent participer de cette difference, en prenant ces mêmes accords ſur d'autres Nottes que ſur celles dont nous nous ſommes ſervis : *Voyez cy-devant* le Syſtême Chromatique, Chap. V. pag. 28. Mais, ces differentes raiſons ne nous donneront pas de nouveaux accords : la *Quinte* entre 27. & 40. eſt la même qu'entre 2. & 3. ainſi des autres; la difference de ces deux raiſons, qui eſt inſenſible à l'oreille, ne provenant que de la differente diſpoſition des *Tons* & des *Semi-tons* qui les compoſent ; & le nom des Nottes doit être indifferent dans cette conjoncture, ne nous en étant ſervis, que pour donner une intelligence plus parfaite du tout.

CHAPITRE ONZIE'ME.

La maniere de pouvoir rapporter aux Vibrations, & aux Multiplications des longueurs, les raisons données sur les Divisions.

QUe dans la corde proposée, l'on prenne à part les longueurs qui resulteront de chaque division, depuis le nombre, jusqu'au bout de la corde en tirant à droite, pour les disposer de façon que l'on puisse distinguer les Vibrations (supposant que les cordes n'auront d'autre difference entr'elles que dans leurs longueurs) l'on trouvera que les raisons des Vibrations seront conformes à celles des divisions : L'on pourra ensuite diviser une corde en autant de parties qu'il est necessaire, pour en avoir les raisons des dissonances, où l'on trouvera toûjours la même conformité. *Voyez cy-devant*, Chap. III. Art. VI. page 15.

Pour avoir les raisons des longueurs, il n'y a qu'à prendre à part les deux longueurs qui proviendront de deux differentes divisions, pour donner à chacune une mesure commune par le moyen d'un compas; & l'on trouvera que chaque longueur contiendra autant de fois la mesure commune, que les nombres qui marquent les divisions contiendront d'unitez, avec cette difference, que la comparaison en sera renversée; je m'explique, si l'on compare ensemble les longueurs qui resulteront des divisions marquées par les nombres 2. & 3. l'on trouvera que la corde 2. contiendra trois fois la mesure, & que la corde 3. ne la contiendra que deux fois; ainsi nous comparons d'un côté 2. à 3. & de l'autre 3. à 2. ce qui seroit la même chose, si le premier nombre de chaque raison ne nous representoit pas le Son le plus grave; cependant il n'y aura qu'à renverser de cette sorte telle raison que l'on s'imaginera dans les divisions, pour la faire rapporter aux longueurs; mais ce qui nous paroît icy très facile dans la comparaison de deux Sons, devient plus embarassant à mesure que le nombre en augmente; parce que dans l'Harmonie, de même que dans une quantité continuë, il faut que les sons ou les termes moyens se rapportent à chaque extrême; de sorte que nous ne trouverons pas dans 4. 3. 2, ce que nous trouvons dans 2. 3. 4. en ce que l'Intervale engendré de la comparaison de 2. à 3 qui est icy le premier, se trouve au contraire le dernier de l'autre côté, & c'est ce qui nous oblige de renverser nôtre proportion Arithmetique (comme nous l'avons dit ailleurs) en multipliant les deux extrêmes par ce moyen, & ensuite l'un des extrêmes par l'autre,

pour rendre à ces Intervales leur ordre naturel par les nombres 12. 8. 6: En un mot, si l'Harmonie la plus parfaite que l'union des consonances puisse produire, nous est renduë dans les divisions par ces nombres 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. elle ne peut nous être renduë dans la multiplication des longueurs, que par ces nombres 120. 60. 30. 24. 20. 15. c'est pourquoi cecy demande plus d'attention que le reste.

L'on pourroit se servir de cette mesure commune pour trouver sur le champ les raisons des intervales, compris dans les longueurs prises à gauche de la corde proposée, ou bien sur le renversement que nous venons de remarquer; il n'y a qu'à dire, si la corde 3. comparée à la corde 1. contient 1. dans l'une de ses parties, elle contiendra 2. dans ses deux autres parties, & la corde 1. comparée à 3. doit par conséquent contenir 3. ainsi je vois que ces longueurs prises à gauche, me donnent la *Quinte*, dont la raison est comme 2. à 3. Si je compare ensuite la corde 3. à la corde 2. 3. contenant 2. dans l'une de ses parties, elle contiendra 4. dans les deux autres; & 2. contenant 3. dans l'une, contiendra également 3. dans l'autre; si-bien que les longueurs prises à gauche, nous donneront la raison de la *Quarte* entre 3. & 4. Pareillement, si la corde 3. comparée à la corde 4. contient 4. dans l'une de ses parties, elle contiendra 8 dans ses deux autres parties; & si la corde 4 comparée à la corde 3. contient 3. dans l'une de ses parties, elle contiendra 9 dans ses trois autres parties; ainsi je vois que la raison du *Ton* qui provient de la difference de la *Quinte* à la *Quarte*, est contenuë dans les nombres 8. 9. selon les divisions, & 9. 8. selon les multiplications; cela ne souffre aucune difficulté, & l'on en peut faire la preuve sur toute sorte d'Intervales.

FIN DU PREMIER LIVRE.

LIVRE SECOND.

De la nature & de la proprieté des Accords, & de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.

CHAPITRE PREMIER.

Du Son fondamental de l'Harmonie, & de sa progression.

COMME nous avons assez fait sentir au premier Livre, Chap. III. Art. I. page 5. ce que c'est que le Son fondamental, & le lieu qu'il doit occuper dans l'Harmonie; nous nous attacherons principalement ici à en déterminer la progression.

On appelle *Basse*, la partie où regne ce Son fondamental, parce qu'il est toûjours le plus grave, & le plus bas; & voicy comment * Zarlin s'explique sur ce sujet; *de même que la terre sert de fondement aux autres élemens, de même aussi la Basse a la proprieté de soûtenir, d'établir & de fortifier les autres parties; de sorte qu'elle est prise pour la base & pour le fondement de l'Harmonie, d'où elle est appellée Basse, comme qui diroit la base & le soûtient.* Et aprés avoir supposé que si la terre venoit à manquer, tout ce bel ordre de la nature tomberoit en ruïne, il dit, *pareillement si la Basse venoit à manquer, toute la piece de Musique seroit remplie de dissonances & de confusion; quand donc l'on voudra composer une Basse, il faudra la faire proceder par des mouvemens un peu lents & un peu separez, c'est à dire plus éloignez que ceux des autres parties, afin qu'elles puissent proceder par des mouvemens conjoints, & sur tout la partie qui fait le Dessus, parce que c'est sa proprieté, &c.* que l'on confronte ensuite une définition si claire & si juste de cette partie fondamentale de l'Harmonie avec les regles & les exemples de cet Auteur, l'on y trouvera par tout des contradictions qui nous tiennent toûjours en doute & en suspend.

Cependant l'on ne peut trop bien établir un principe, sur lequel tout est fondé, & c'est le détruire, que de le perdre un moment de vûë; c'est pourquoy sans nous écarter du principe qui vient d'être

* ZARLINO, Istitutioni Harmoniche, terza parte, cap. 58. f. 281. & 282.

proposé, nous y joindrons encore pour l'affermir, celuy de la corde entiere, qui renferme dans ses premieres divisions, des consonances qui toutes ensemble forment une Harmonie parfaite ; de sorte que si nous pouvons donner une progression à la partie que nous representé cette corde entiere, ce ne peut être qu'en la faisant proceder par ces intervales consonans que nous rendent les premieres divisions de cette corde, ainsi chaque Son s'accordera toûjours avec celuy qui l'aura précédé, & chacun pouvant porter à son tour un accord pareil à celuy que nous avons reçû de ces premieres divisions, nous representera sans difficulté la corde entiere qui est le principe & le fondement de cet accord ; & c'est ainsi que nous pouvons définir la proposition de Zarlin à l'égard des intervales separez, par lesquels il dit, que la Basse doit proceder, puisqu'ils ne peuvent être consonans qu'ils ne soient separez ; s'il dit encore qu'ils doivent être lents, ce n'est que par rapport à ceux des autres parties, qui doivent être diatoniques, puisque de cette maniere ces parties superieures peuvent faire plusieurs mouvemens, pour passer d'une consonance à l'autre, pendant que la Basse n'en fera qu'un; quoique dans l'établissement de nos regles, nous fassions proceder chaque partie par des mouvemens égaux pour rendre d'abord les choses plus simples & plus claires, il ne faut point confondre l'Octave dans la progression que nous venons de déterminer à la Basse, puisqu'il n'importe que le Son fondamental soit plus ou moins élevé de plusieurs Octaves, pourvû qu'il se trouve toûjours au dessous des autres parties ; mais on doit regarder d'abord la Quinte comme l'intervale qui luy convienne le mieux : En effet on n'entend jamais de cadences finales ou de conclusions de chants, que cette progression n'en soit le premier objet, il n'y a qu'à consulter pour cela ceux qui sont un peu sensibles à l'Harmonie, ils n'entendent jamais une conclusion de chant, de quelque façon que ce soit, qu'ils ne se sentent forcez de faire proceder la Basse par cet intervale, & ce que nous disons de la Quinte doit s'entendre aussi de la Quarte qui la represente toûjours, où l'on remarque que ceux qui ont la voix assez basse descendent naturellement d'une Quinte dans ces sortes de conclusions, au lieu que ceux qui ne le peuvent, montent d'une Quarte ; preuve évidente de la force de l'Octave qui se represente toûjours dans l'un des Sons qui la forment, & du rapport de la Quarte à la Quinte qui proviennent de sa division, où la Quinte est toûjours preferée si-tôt que la voix nous le permet, & qui n'est cependant point détruite en luy supposant la Quarte ; ensuite pour tenir l'Auditeur dans une suspension agréable, comme la Quinte est composée de deux Tierces, l'on peut

faire proceder la Basse par une ou plusieurs Tierces ; & par consequent par les Sixtes qui representent ces Tierces, reservant toutes les cadences à la Quinte seule, & à la Quarte qui la represente ; de sorte que toute la progression de la Basse fondamentale doit être renfermée dans ces consonances ; & si la dissonance nous oblige quelquefois à ne faire monter cette Basse que d'un Ton ou d'un semi-Ton, outre que cela provient d'une licence introduite par la *cadence rompuë* dont nous parlerons dans la suite ; l'on peut remarquer que ce Ton ou ce semi-Ton en montant, & non pas en descendant, sont renversez de la Septiéme qui se fait entendre pour lors entre les deux Sons qui forment ce Ton ou ce semi-Ton ; & l'on vera même dans le troisiéme Livre, Chap. XI. qu'à l'exception de la cadence rompuë, la progression de la Tierce & de la Quarte peut y être sous-entenduë.

L'on doit être prévenu en faveur de ce principe, s'il peut se soûtenir par tout ; aussi ne l'a-t-on pas avancé, sans être certain du succès.

CHAPITRE SECOND.

Des Accords affectez aux Sons fondamentaux, & de leur progression.

LEs Sons, ou plûtôt les intervales affectez à la progression de la Basse fondamentale, doivent aussi l'accompagner par tout dans les parties qui s'unissent avec elle, mais avec une certaine discretion, que nous n'imposons point à la progression de la Basse qui en est le guide : En un mot, l'Accord parfait étant le premier & le seul qui se forme de la division de la corde, doit être aussi le seul qui convienne à chaque Son de cette Basse fondamentale ; & si l'accord de la Septiéme ne peut en être excepté, ce n'est pas à dire que la Tierce ajoûtée à un accord parfait, dont celuy de la Septiéme est formé, ne pût être retranchée des accords, sans alterer pour cela la perfection de l'Harmonie ; mais la diversité que cet accord y cause en y introduisant une certaine amertume, qui releve en même temps la douceur de l'accord parfait, doit nous le faire souhaiter, bien loin de le rejetter, ne pouvant nous dispenser pour lors de la mettre au nombre des accords fondamentaux, puisqu'il ne détruit point le principe qui subsiste toûjours dans le Son grave de l'Accord parfait.

Pour ce qui regarde d'ailleurs la progression des parties qui contiennent chacune un Son de ces accords, Zarlin nous a déja fait remarquer qu'elle devoit être diatonique, & cette sujettion luy vient de la progression consonante de la Basse fondamentale ; aussi pour peu que l'on connoisse la distance des Intervales, l'on se sent porté comme mal-gré soy, à donner à ces parties superieures cette progression diatonique, d'où se forme une suite agréable d'accords, sans que l'on soit obligé d'avoir recours à aucune autre regle, la nature ayant pris soin d'elle-même de nous conduire à la perfection qui luy convient. Voyez cy-après les Chap. XIX. XX. XXIV. & XXV. Et dans le troisiéme Livre, Chap. IV. & VI.

Il est bien vray, que lorsqu'on est une fois instruit de ces progressions fixées à chaque partie, l'on est libre de donner à l'une la progression qui convient à l'autre ; mais c'est en se reglant toûjours sur cette premiere disposition, & sur cette premiere suite des Accords fondamentaux, sur tout à l'égard de la Septiéme, que l'oreille ne reçoit que sous ces conditions ; sa progression ne pouvant être que diatonique depuis le Son qui la précede, jusqu'à celuy qui la

ſuit ; encore faut-il que ces Sons ſoient conſonans, ce qui s'apperçoit dans l'acte d'une *cadence parfaite*, dont on peut même tirer une preuve à l'égard du lieu que doit occuper cette diſſonance dans l'Harmonie, en ce que des deux Sons de la Baſſe qui nous préparent à une concluſion de chant, celuy qui la termine étant ſans doute le principal, puiſque ce Son final eſt auſſi celuy par lequel on commence toute la piece de Muſique, étant fondée ſur luy, il paroît en quelque façon naturel, que le Son qui le précéde en ſoit diſtingué par quelque choſe qui le rende moins parfait : Car ſi chacun de ces Sons portoit un accord parfait, l'on peut dire que l'ame n'ayant plus rien à deſirer après un tel accord, ſeroit comme incertaine du choix qu'elle auroit à faire de l'un de ces deux Sons pour ſon repos, & il ſemble que la diſſonance ſoit neceſſaire icy, pour faire ſouhaiter avec plus d'ardeur par ſa dureté, le repos qui la ſuit ; l'on ſent même que la nature s'y intereſſe, par le choix indiſpenſable que l'on doit faire de la *Tierce*, qui eſt la ſeule conſonance qui puiſſe nous dédommager de la dureté de la diſſonance ; & cette *Tierce* mal-gré ſon imperfection, devient l'unique objet de nos deſirs aprés la diſſonance, rendant par ce moyen de nouvelles graces à l'Accord parfait : C'eſt de-là que la regle de ſauver les diſſonances a été établie ; mais ceux qui n'ont pû ſentir qu'il n'y avoit qu'une diſſonance mineure, n'ont pû s'imaginer par conſequent, qu'il n'y eût qu'une conſonance pour la ſauver ; c'eſt cependant une verité dont il ne ſera pas permis de douter dans la ſuite.

CHAPITRE TROISIÉME.

De la nature & de la proprieté de l'Octave.

L'Octave qui renferme tous les Sons qui peuvent composer entr'eux des accords fondamentaux, peut y être ajoûtée pour en augmenter la perfection: Sans elle, l'Accord parfait & ses dérivez subsistent toûjours; mais avec elle, ils deviennent plus brillans, en ce que les accords naturels & renversez s'y font entendre en même temps: Dans les Pieces à quatre parties l'on ne peut se dispenser de s'en servir, & dans celles à cinq parties, elle s'accorde parfaitement avec les Sons de l'Accord fondamental de la Septiéme; en un mot, elle peut-être toûjours jointe aux accords, où il ne se trouve qu'une dissonance mineure; sa progression qui doit être diatonique dans les parties superieures, s'assujettit facilement aux regles; d'ailleurs elle détermine la modulation, comme nous le verrons dans la suite.

CHAPITRE QUATRIÉME.

De la nature & de la proprieté de la Quinte & de la Quarte.

LA Quinte est le premier objet de tous les accords; c'est à dire, qu'un accord ne peut subsister sans elle ou sans la Quarte qui la represente; nous avons déja remarqué les proprietez de ces deux intervales dans la progression de la Basse; & à l'égard des autres parties, leur progression y est à peu-prés la même que celle de l'Octave.

CHAPITRE CINQUIÉME.

De la Cadence parfaite, où la nature & la proprieté de tous les intervales se rencontrent.

L'On appelle *Cadence parfaite*, une certaine conclusion de chant, qui satisfait de façon, que l'on n'a plus rien à desirer aprés une telle Cadence. Nous devons avoir déja une idée de cette cadence, par le contenu des deux premiers Chapitres, tant à l'égard de la progression de la Basse en descendant de Quinte, ou en montant

de Quarte, que des accords dont elle est composée, qui sont le Parfait, & celuy de la Septiéme; mais sa perfection ne se borne pas là, & l'on y trouve encore que la progression de tous les intervales y est déterminée par celle des Tierces qui dominent dans les accords, à l'exception de l'Octave & de la Quinte, qui ont été engendrées les premieres, & qui ont par consequent une progression indépendante.

Si nous avons regardé la Quinte comme le premier objet de tous les accords, nous ne devons pas moins attribuer cette qualité aux Tierces, dont elle est composée : l'Octave aprés avoir engendré la Quinte par sa division, se repose sur elle pour la construction de tous les accords; la Quinte aussi aprés avoir engendré les Tierces par sa division, se repose sur elles pour la progression des autres intervales qui suivent en tout la nature & la proprieté de ces Tierces; de sorte que la Tierce majeure étant naturellement vive & gaye, tout ce qui est majeur ou superflu doit avoir cette proprieté ; & la Tierce mineure étant naturellement tendre & triste, tout ce qui est mineur, ou diminué doit suivre également cette proprieté. A l'égard de la progression de ces Tierces: Zarlin dit, * *que leur extrémitez aiment naturellement à se porter vers la partie qui approche le plus de leur être ; de sorte que la majeure souhaite de devenir majeure, c'est à dire de monter, & la mineure de descendre, comme cela est évident à tous les habils Mucisiens qui ont un juste discernement, parce que la progression qui se fait dans la partie superieure est d'un semi-Ton : Semi-Ton qui est le sel. (Si je puis m'exprimer ainsi) l'ornement & l'occasion de la belle Harmonie, & de la bonne modulation, laquelle modulation sans son secours seroit presque insupportable.* De ces deux progressions differentes, nous tirons celles de tous les intervales qui peuvent être distinguez en majeurs, superflus, mineurs & diminuez, & ce doit être pour nous une regle générale, que tout ce qui est majeur ou superflu doit monter, & que tout ce qui est mineur ou diminué doit descendre.

Ce semi-Ton auquel la progression de tous les intervales doit se conformer, & qu'il semble que Zarlin propose pour regle générale, est en effet le seul qui convienne aux intervales majeurs ou superflus; mais les mineurs & les diminuez peuvent descendre aussi d'un Ton, conformément à la modulation, & il est assez extraordinaire que Zarlin, aprés avoir parlé avec tant de succès de ce semi-Ton, l'ait abandonné aux endroits où il se fait sentir le mieux ; car si l'on remarque dans le Systême parfait, que ce semi-Ton se trouve entre l'Octave & le Son qui la précede en montant, que c'est sur cette

* Terza parte, cap. 10. f. 182. cap. 38. f. 219. & 220.

Octave que le repos se détermine, & qu'on ne peut y arriver en montant diatoniquement que par ce semi-Ton; l'on verra que ce Son précurseur de l'Octave ne doit pas avoir moins de part dans l'Harmonie que cette Octave même, puisqu'il faut passer à l'un pour arriver à l'autre. Cependant, quoique Zarlin n'ait pû s'empescher de dire, *qu'il falloit monter de la Tierce majeure & de la Sixte majeure à l'Octave* (regle qui ne peut provenir que de la remarque que nous venons de faire) il oublie que le Triton doit participer de cette même regle, il n'en parle qu'en passant, & n'en fait aucune mention dans la Cadence parfaite; les autres dissonances majeures ou superfluës, qui proviennent de cette Tierce majeure, toûjours formée de ce Son précurseur de l'Octave, sont encore moins dignes de son attention, & tout ce qui peut conformer sa progression sans aucune restriction au semi-Ton qu'il propose, est justement ce dont il parle le moins; il est donc à propos de faire voir son aveuglement, par un exemple de la Cadence parfaite, où ce Son précurseur de l'Octave forme une Tierce majeure, d'où dérivent toutes les dissonances majeures qui doivent monter d'un semi-Ton sur cette Octave.

On appelle *Dominante*, la premiere des deux Nottes qui dans la Basse, forment la cadence parfaite, parce qu'elle doit préceder toûjours la Notte finale, & par consequent la domine.

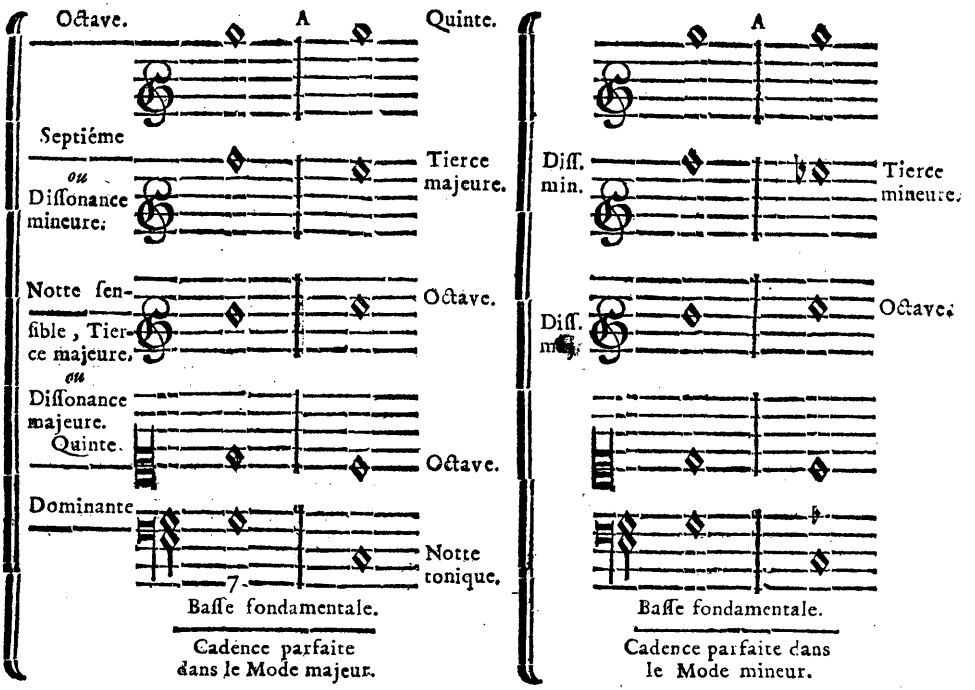
La Septiéme qui provient d'une Tierce mineure ajoûtée à son accord parfait, forme non seulement une dissonance avec elle, mais encore avec la Tierce majeure; de sorte que cette Tierce devient dissonante par rapport à cette Septiéme; la premiere étant l'origine de toutes les dissonances majeures; & l'autre celle de toutes les mineures, sans aucune exception.

On appelle *Notte tonique*, celle qui termine la Cadence parfaite, en ce que c'est par elle que l'on commence & que l'on finit, & que c'est dans l'étenduë de son Octave que se détermine toute la modulation.

On appelle *Notte sensible*, ce Son précurseur de l'Octave qui forme toutes les dissonances majeures, parce que l'on n'entend jamais l'une de ces dissonances majeures, que l'on ne sente que la Notte tonique, où son Octave doivent suivre immediatement après; c'est pourquoy ce nom convient assez au Son qui fait sentir celuy qui est l'objet de toute la modulation.

EXEMPLES.

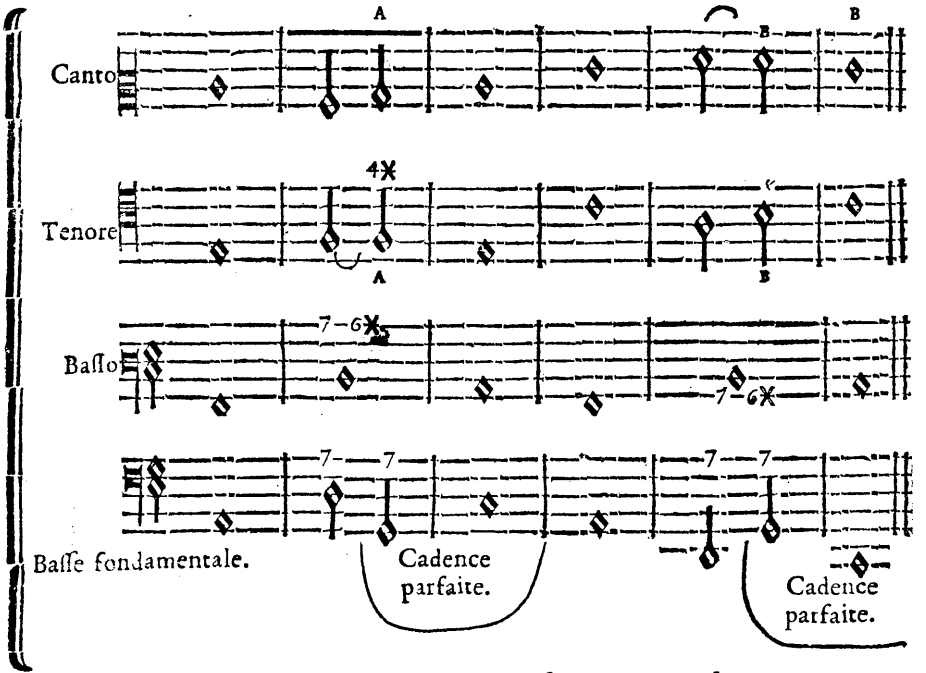
EXEMPLES.



Après avoir remarqué l'uniformité de ces deux Exemples, à l'exception de la Dissonance mineure qui d'un côté ne descend que d'un semi-Ton, & de l'autre descend d'un Ton, pendant que la Dissonance majeure monte toûjours d'un semi-Ton de la Tierce majeure à l'Octave; si l'on retranche la Basse fondamentale, & que l'on mette alternativement à sa place l'une des autres parties, l'on trouvera tous les Accords renversez de ceux-cy, dont l'Harmonie sera toûjours bonne, parce que si la Basse fondamentale en est retranchée, elle y est toûjours sous-entenduë; & les differentes Dissonances qui s'y feront entendre, par rapport à la differente situation de ces parties, suivront indispensablement la progression qui leur est déterminée dans les premiers Accords; la majeure montera toûjours d'un semi-Ton sur la Notte tonique ou sur son Octave, & la mineure descendra toûjours sur la Tierce majeure ou mineure de cette Notte tonique; rien n'est plus évident, * & Zarlin même nous en fournit la preuve dans ses Exemples de la fausse-Quinte & du Triton, dont il fait remarquer le renversement sans y songer.

* Terza parte, cap. 61, f. 293.

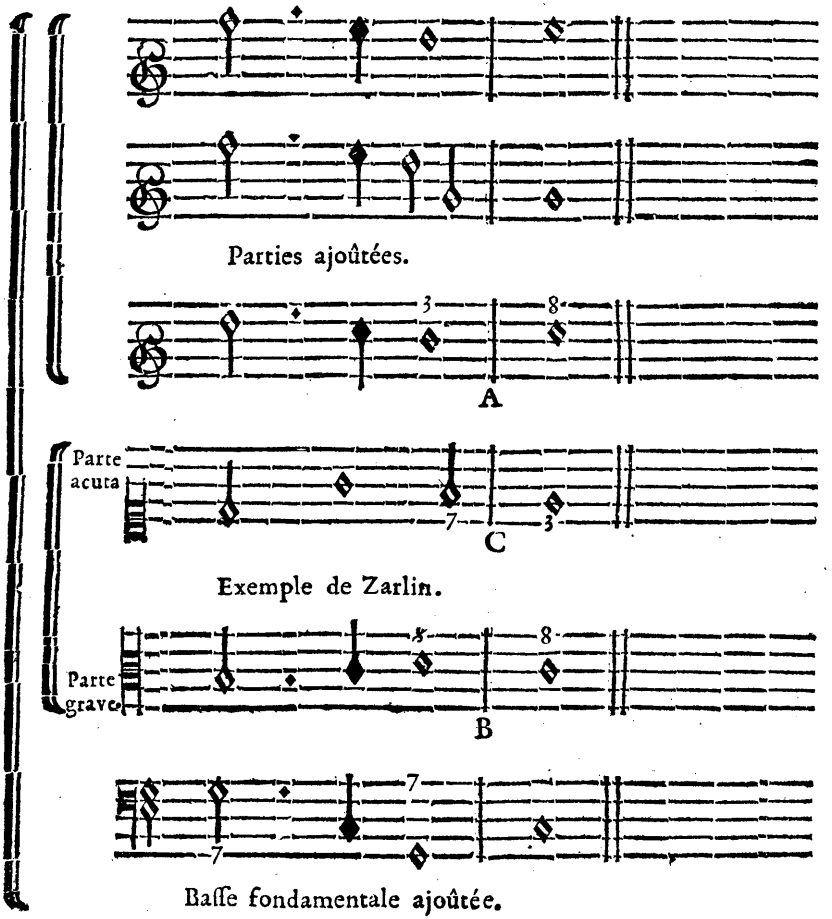
Exemple de Zarlin, auquel nous ajoûtons la Basse fondamentale.



Si l'on prend à part les deux parties superieures, l'on y trouvera le Triton marqué par un (A), & la fausse-Quinte par un (B); si on les compare ensuite à la partie qu'il appelle *Basso*, l'on trouvera que le Triton en fait la Sixte majeure, qui monte d'un semi-Ton sur l'Octave; & si on les compare enfin à nôtre Basse fondamentale, l'on trouvera que le Triton en fait la Tierce majeure, & que la fausse-Quinte en fait la Septiéme, dont la progression est conforme à nôtre regle précédente; de sorte que ces differents Accords nous representent toûjours la cadence parfaite, puisque leur progression ne change point, & que le fondement y subsiste toûjours, quoique sous-entendu; autrement la Piece de Musique seroit remplie de confusion & de dissonances, [a] Zarlin le pense quand il le dit, & l'oublie dans l'execution; s'il dit encore que la progression naturelle [b] de la partie la plus grave dans les cadences parfaites, est de descendre de Quinte; il en donne une Exemple, où la partie superieure monte toûjours de la Tierce majeure à l'Octave (A); [c] dans un autre endroit pendant que cette Tierce majeure de la dominante monte, la Quinte de cette

[a] Terza parte, cap. 58. f. 282.] [b Cap. 5. f. 251.] [c F. 251.]

même Dominante descend aussi sur l'Octave (B)[d] & pendant que cette Quinte descend, la Tierce de cette Quinte qui fait la Septiéme de la Dominante, descend sur la Tierce (C); de sorte que si nous assemblons ces trois differents Exemples, nous y trouverons nôtre cadence complette; & pour cet effet nous prendrons son Exemple du Chap. VI. où nous joindrons les parties qui y manquent ainsi.

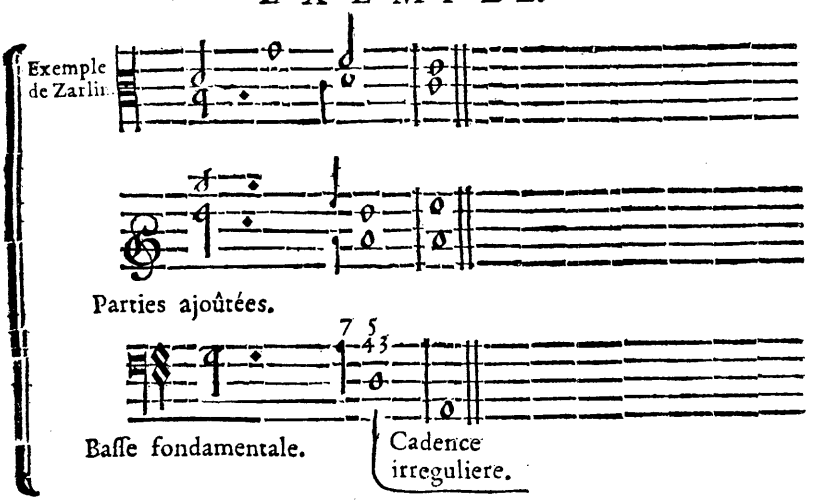


Ce n'est pas-là l'Harmonie que Zarlin sous-entendoit en cet endroit; & il pretendoit apparemment que l'Accord parfait fût entendu sur le second temps de la Ronde qui fait Quinte avec la Basse fondamentale, parce que la Quarte qui frappe sur le premier temps de cette même Ronde est plûtôt dissonante que consonante selon

d Cap. 6. f. 254. quatorziéme & quinziéme Mesures.

luy ; mais comment faire entendre l'Accord parfait de la derniere Ronde qui termine la cadence après celuy de l'autre Ronde en question ; si la Tierce mineure de celle-cy qui fait Septiéme contre la Basse fondamentale descend, quelle progression tiendront la Quinte & l'Octave ? Un habile homme doit toûjours chiffrer sa Basse, sur tout lorsque ses Exemples ne contiennent que deux parties, afin que l'on puisse en juger sainement ; sinon les consequences que l'on en tire, peuvent souvent être fausses ; mais peut-être que Zarlin n'a point chiffré ses Basses, crainte d'y faire remarquer des intervales qu'il vouloit ignorer, & qu'il vouloit apparemment qu'on ignorât aussi. D'ailleurs, si l'Accord parfait doit être entendu sur chacune des deux dernieres Nottes de la partie qu'il appelle *Grave* ; nos premieres remarques que nous avons tirées de son raisonnement même, nous prouvent que cela est contre le fondement de l'Harmonie, puisque la basse ne peut proceder diatoniquement sous des Accords parfaits ; ainsi la Quarte qui se trouve dans cet Exemple doit être consonante, eu égard à la basse fondamentale, avec qui cette Quarte fait Octave ; & si elle étoit dissonante, la cadence parfaite ne pourroit plus se faire sentir sur la derniere Notte, & cette cadence seroit pour lors *irreguliere*.

EXEMPLE.



Demandez-nous à present laquelle des deux cadences Zarlin a voulu employer icy ? c'est apparemment la parfaite, puisque toute sa Piece roule sur le Ton d'*Ut*, au lieu que cette *Cadence irreguliere* est dans celuy de *La*, ou de *Ré*, outre qu'il ne fait aucune mention de la cadence irreguliere ; & si elle se rencontre dans ses Exem-

ples, ce n'eſt que dans une ſuite d'Accords, où il ne l'a fait pas remarquer.

C'eſt donc de nôtre premier Exemple que l'on doit tirer toutes les differentes manieres de pratiquer la cadence parfaite, ſoit à deux, à trois, à quatre, ou à cinq parties; choiſiſſant telles parties que l'on juge à propos pour les faire entendre enſemble, & mettant indifferemment au deſſous de l'une celles qui ſe trouvent au deſſus, n'y ayant que la Baſſe fondamentale qui ne puiſſe naturellement changer de lieu, quoique cela ſoit libre, lorſque le bon goût nous guide, ſur tout pour éviter une concluſion parfaite dans une partie ſuperieure, pendant que la Baſſe procede diatoniquement; ainſi l'on trouve l'Harmonie renfermée dans les deux Accords propoſez, qui ſont le *Parfait*, & celuy de la *Septiéme*; toutes nos regles étant fondées ſur la progreſſion naturelle à ces deux Accords.

CHAPITRE SIXIE'ME.

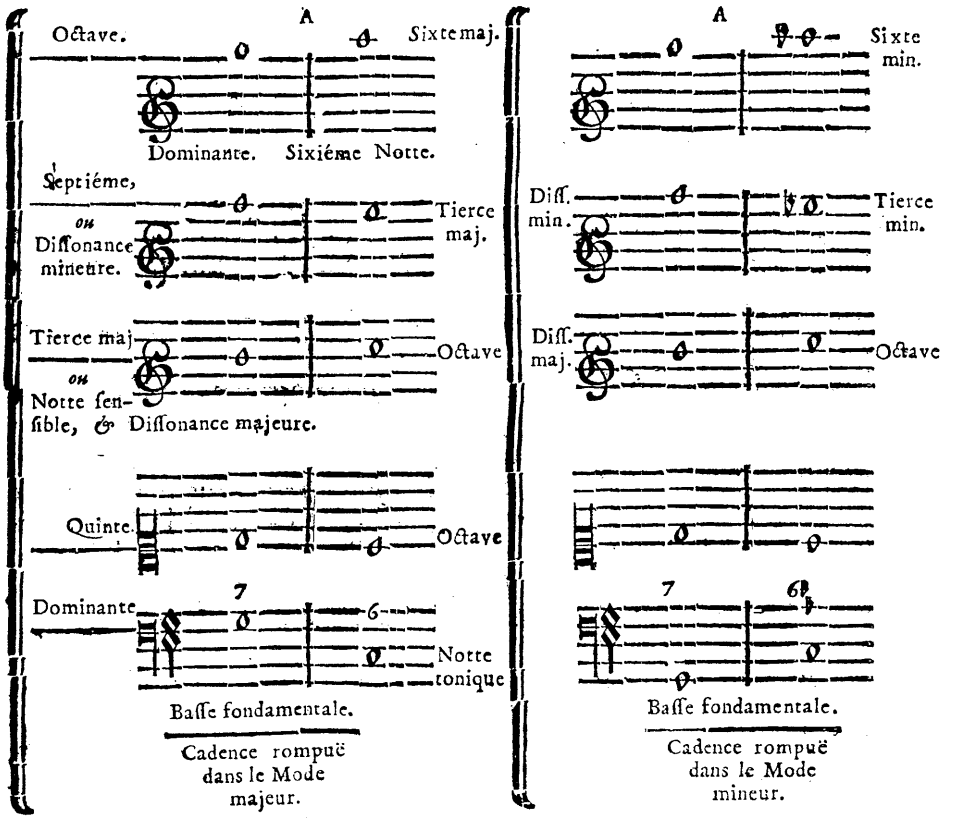
De la Cadence rompuë.

SI nous changeons la progreſſion de l'un des Sons compris dans le premier accord d'une *Cadence parfaite*; il eſt certain que nous en interrompons la concluſion; auſſi eſt-ce de cette interruption cauſée par ce changement de progreſſion, que la *Cadence rompuë* tire ſon origine.

Cette *Cadence* ne differe pas beaucoup de la *parfaite*, puiſque l'une & l'autre ſont également compoſées, ou des mêmes accords, ou de la même Baſſe fondamentale; ſi les Accords y ſont les mêmes, la Baſſe fondamentale qui dans la *Cadence parfaite* doit deſcendre de Quinte, montera diatoniquement dans celle-cy; & ſi la Baſſe fondamentale eſt la même dans l'une, & l'autre Cadence, l'Accord parfait qui termine la *Cadence parfaite*, ſera changée icy en un accord de Sixte, où il faut bien remarquer que ces changemens n'ont lieu que dans les Sons conſonans, comme dans le Son fondamental, dans ſon Octave ou dans ſa Quinte, & non pas dans ceux qui forment les diſſonances; de ſorte que la Tierce majeure, l'objet de toutes les diſſonances majeures montera toûjours d'un ſemi-Ton, & la Septiéme, l'objet de toutes les diſſonances mineures deſcendra d'un Ton ou d'un ſemi-Ton, ce qui s'accorde avec nos regles qui regardent la progreſſion des diſſonances, & ce qui ne détruit le fondement que dans un principe, ſi l'accord parfait ny ſubſiſte plus, la Baſſe fondamentale nechange point, & ſi celle-cy change, l'ac-

cord parfait vient à ſon ſecours ; mais quoy, cette Sixte que nous ſuppoſons à la Quinte, ne forme-t-elle pas un accord dérivé du parfait ; & n'avons nous pas remarqué que la ſeptiéme introduiſoit dans la Baſſe une progreſſion conforme à ſon intervale ; ainſi tout ſubſiſte encore, quoique cette derniere cadence ne puiſſe être admiſe que par licence, parce que, où l'accord n'y eſt plus fondamental, ou la progreſſion de la Baſſe n'y eſt plus engendrée des conſonances, & la liberté que la diſſonance nous donne en ce cas, altere la perfection ; mais cette alteration qui n'a rien de dur, loin de déplaire, ne ſert qu'à rendre cette perfection encore plus agréable lorſqu'elle s'offre à nous, aprés avoir été ſuſpenduë pour quelque temps.

EXEMPLES.



Que l'on confronte ces Exemples avec ceux de la Cadence parfaite, on n'y trouvera d'autre difference que celle de la Quinte à la Sixte, dans les parties marquées par un (A) ; que l'on mette enſuite

la partie (A) de ces derniers Exemples au dessous de la Basse fondamentale ; l'on n'y trouvera plus qu'un accord de Septiéme, & un Parfait, selon nôtre premiere proposition, & c'est de cette maniere que la Cadence rompuë se pratique le plus souvent.

L'on peut renverser toutes ces parties, & en prendre à part 2, 3, ou 4; en se souvenant de n'employer la Basse fondamentale pour le Dessus, qu'autant que le bon goût le permet, & que la *Cadence rompuë* ne peut se faire sentir que dans la transposition de la Quinte à la Sixte, c'est à dire, en mettant la Sixte à la place de la Quinte qui se trouve dans l'Accord parfait qui termine la *Cadence parfaite*, puisque toutes les autres parties sont conformes dans l'une & l'autre Cadences.

Remarquez que lorsque la partie (A) sert de Basse, on entend dans les Accords, l'Octave de la Tierce, preferablement à celle de la Basse, parce que cette Tierce suppose pour lors le veritable Son fondamental, dont la replique ne peut déplaire, au lieu que dans une suite d'Harmonie parfaite, l'Octave de la Tierce preferée à celle du Son fondamental deviendroit défectueuse; ce n'est pas à dire qu'on ne puisse mettre icy l'Octave de la Basse, au lieu de celle de la Tierce, mais il faut être auparavant bien assuré de ce que l'on fait, parce que cette Octave ne peut guere s'y faire entendre, sans tomber dans des fautes grossieres, où le jugement est pour lors necessaire; & il ne faut jamais s'écarter du principe, qu'on ne le connoisse à fond.

CHAPITRE SEPTIE'ME.

De la Cadence irreguliere.

AU lieu que la *Cadence parfaite* se termine de la dominante à la Notte tonique ; celle-cy au contraire se termine de la Notte tonique à sa dominante, d'où nous luy donnons le nom *d'irreguliere.*

L'Accord parfait est seul affecté aux Nottes de la basse fondamentale, dont se forment toutes les Cadences ; mais la même raison qui nous a fait alterer le premier Accord parfait des deux précedentes Cadences par l'addition d'un nouveau Son, d'où provient la dissonance ; ne pourroit-elle pas nous servir aussi à l'égard de celle-cy. Si nous avons prévû que la dissonance convenoit à la premiere Notte d'une Cadence ; nous ne croyons pas qu'il faille icy la fuïr plûtôt que de la chercher, lorsque nous n'avons que cette occasion pour l'employer.

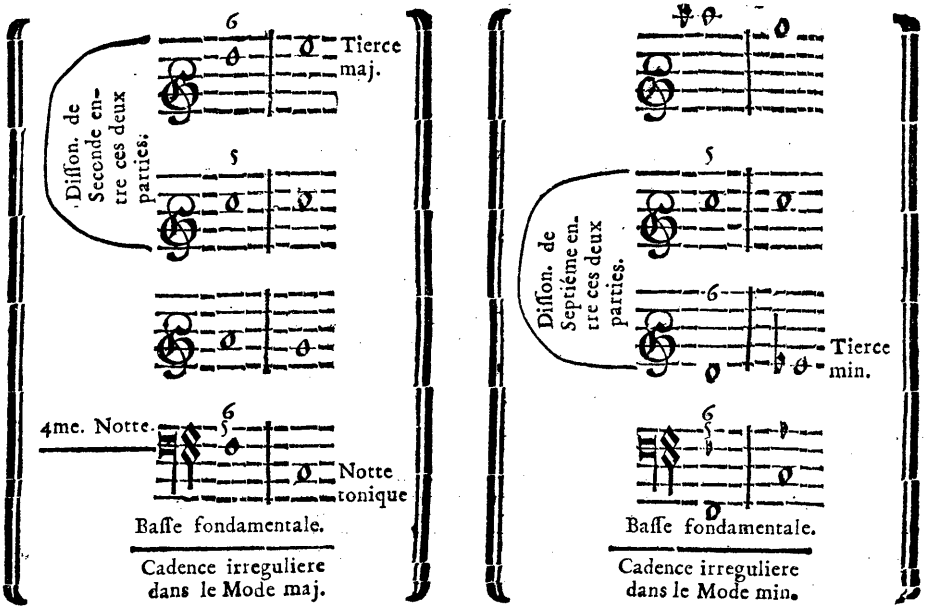
Cette dissonance que nous ajoûterons icy, ne sera point-elle contre le Son fondamental? ce sera une Sixte qui est consonante, mais qui formera dissonance avec la Quinte de ce Son fondamental ; & s'il semble que nous nous contredisions en cette occasion, vû que nous avons avancé que la septiéme étoit la source de toutes les dissonances ; l'on verra neanmoins que l'Accord dissonant formé de cette Sixte ajoûtée à l'Accord parfait, n'est autre que celuy de la grande Sixte renversée de celuy de la Septiéme. *Voyez Livre premier,* Chap. VIII. Art. IV. page 39.

Il est vray que la dissonance ajoûtée icy ne suivra pas la progression naturelle à la septiéme, en quoy le terme *d'irregulier* peut luy convenir aussi-bien qu'à la Cadence où elle a lieu ; mais si l'on se souvient de ce que nous avons dit au sujet de la Dissonance mineure également formée de la Septiéme & de cette Sixte ajoûtée, laquelle semble n'être engendrée que pour adoucir l'imperfection de la Tierce, sur laquelle cette Dissonance va mourir ; l'on trouvera encore icy la verité de cette remarque ; cette Sixte ajoûtée se sauvant en montant sur la Tierce, au lieu que la Septiéme s'y sauve en descendant. Nous expliquons la raison de cette difference au Chap. XVIII.

Comme c'est le propre de la quatriéme Notte de porter un accord de grande Sixte, & que celuy de la Notte tonique est de porter le parfait ; on peut prendre le change en cette occasion, en formant encore cette *Cadence irreguliere* de ces deux dernieres Nottes.

EXEMPLES.

EXEMPLES.

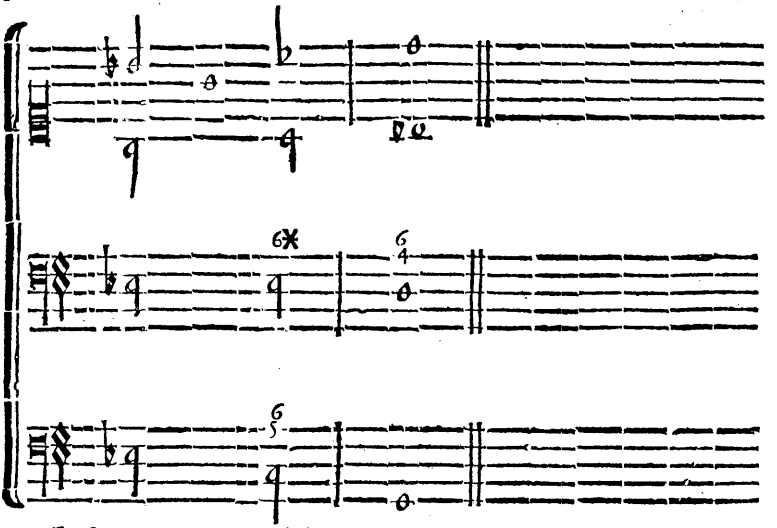


Pour que la Notte qui termine cette Cadence puiſſe paſſer pour Dominante, il n'y a qu'à luy donner toûjours la Tierce majeure; la difference du Mode ne pouvant paroître pour lors que dans la Tierce de la Notte tonique, qui doit preceder en ce cas la Dominante.

Le Sr Maſſon qui ne parle point comme nous de cette Cadence, en donne cependant un Exemple, mais par renverſement, & dans des Accords dont il ignore l'origine; car il traite de *Triton* (A,) ce qui n'eſt au fond qu'une *Quarte*, qui ſe trouve alterée par rapport à la Modulation; mais bien plus, ce qui n'eſt qu'une Sixte à l'égard de la Baſſe fondamentale.

EXEMPLE

Du Sr. Maſſon, où l'on connoîtra par le moyen de la Baſſe fondamentale que nous y ajoûtons, que la Cadence *irreguliere y eſt renverſée.*



Baſſe fondamentale ajoûtée.

Au reſte, cette Sixte ajoûtée peut toûjours être retranchée de l'Accord parfait, puiſque nous ne l'a devons qu'au bon goût; mais la diverſité qu'elle cauſe, la facilité qu'elle apporte dans une compoſition à 4, à 5, & à 6 parties, & les chants agreables qui en naiſſent, doivent nous la faire ſouhaiter, plûtôt que de la rejetter, & nous ne pouvons que loüer ceux qui l'ont pratiquée les premiers.

Il étoit à propos de parler de ces trois Cadences avant toute choſe, pour prouver que l'Harmonie ne conſiſte que dans l'Accord parfait & dans celuy de la Septiéme, puiſque toute la diverſité qu'on peut y apporter ne provient que du renverſement de ces Accords, pouvant encore faire entendre le Diſſonant par ſuppoſition ou par emprunt; mais ſa progreſſion eſt toûjours conforme à celle que nous luy avons donnée dans ces dernieres Cadences, ſur tout à l'égard des parties qui font diſſonance entr'elles; & ſi-tôt que l'on connoît l'origine d'un Accord diſſonant, il n'eſt pas difficile de ſçavoir celuy qui doit le ſuivre; de quelque maniere que la Baſſe ſoit diſpoſée pour ce qui eſt de l'Accord conſonant, ſa route eſt moins limitée, & quand on ſçaura ce que c'eſt que moduler, ſur quelles Nottes d'un Ton les Accords dérivez doivent ſe faire, com-

ment l'on prepare & l'on ſauve les Diſſonances, & à quelles ſortes de progreſſions de la Baſſe le tout doit ſe conformer, l'on verra combien la connoiſſance de ces trois précédentes Cadences eſt neceſſaire, puiſque les differentes progreſſions de toutes les Diſſonances y ſont renfermées.

CHAPITRE HUITIE'ME.

De l'Imitation des Cadences par renverſement.

LOrſque l'on veut imiter une Cadence par renverſement, il faut en retrancher ordinairement la Baſſe fondamentale, & prendre pour Baſſe, telle autre partie que l'on juge à propos en diverſifiant même la progreſſion des Sons qui ne font point diſſonance enſemble, comme le Son fondamental & ſa Quinte, ce qui eſt expliqué au troiſiéme Livre de ces differentes parties qui forment chacune à leur tour, la Baſſe ou le Deſſus : L'on tire toute la mélodie imaginable, l'on diverſifie l'Harmonie, en faiſant rencontrer dans la Baſſe un Son contenu dans l'Accord fondamental, au lieu du Son fondamental même, & l'on trouve ſous ſes pas une ſuite innombrable de chants & d'accords, dont on forme à ſon gré une Piece de Muſique, qui reveille l'Auditeur à tout moment par la diverſité que cauſe ce renverſement. Ceux qui ont été ſenſibles à ce renverſement, ne l'ont point puiſé dans ſon origine, leurs regles & leurs Exemples en font foy, autant d'accords differents, autant d'Exemples differens, & autant de regles differentes ; celuy-cy dit que la Septiéme ſe ſauve par la Tierce, par la Quinte, par l'Octave, par la Sixte ; celuy-là dit que la fauſſe-Quinte ſe ſauve par la Tierce, par la Quarte, par le Triton, par la Neuviéme, ſoit en deſcendant, ſoit en montant, ſoit en tenant ferme ; enfin, c'eſt ainſi que l'on rend les ſciences obſcures, en citant chacune de leur partie en particulier, lorſqu'elles peuvent être renfermées dans un tout ſimple & intelligible. Si la diſſonance de la Septiéme peut être diſtinguée en fauſſe-Quinte, en Seconde, en Neuviéme ou en Onziéme, & ſi elle peut ſe ſauver par des intervales differens, cela ne provient que de la differente progreſſion de la Baſſe, qui en paſſant ſur des Sons dérivez d'un Accord fondamental, donne une forme differente aux intervales, par rapport à la comparaiſon que l'on en fait avec ces Sons dérivez ; mais les Accords ſont toûjours les mêmes, quoique diſpoſez differemment, & leur progreſſion ne change point ; ſi l'intervale change en apparence, qu'on le rapporte à ſon

fondement, il ſera toûjours le même; les Baſſes fondamentales que nous avons ſoin de mettre au deſſous de tous nos Exemples, en ſont une preuve certaine, ne s'agiſſant que de rendre les choſes ſenſibles, comme nous eſperons de le faire.

CHAPITRE NEUVIE'ME.

De la maniere d'éviter les Cadences, en les imitant.

C'Eſt déja éviter les Cadences, que de ne les imiter qu'en partie; mais nous nous ſervons plus préciſément du terme d'*éviter*, dans les accords où il eſt permis d'alterer ceux dont ſe forment les Cadences. Cette maniere eſt infinie, quoiqu'on puiſſe la reduire à un principe tres-ſimple, ſelon l'explication ſuivante.

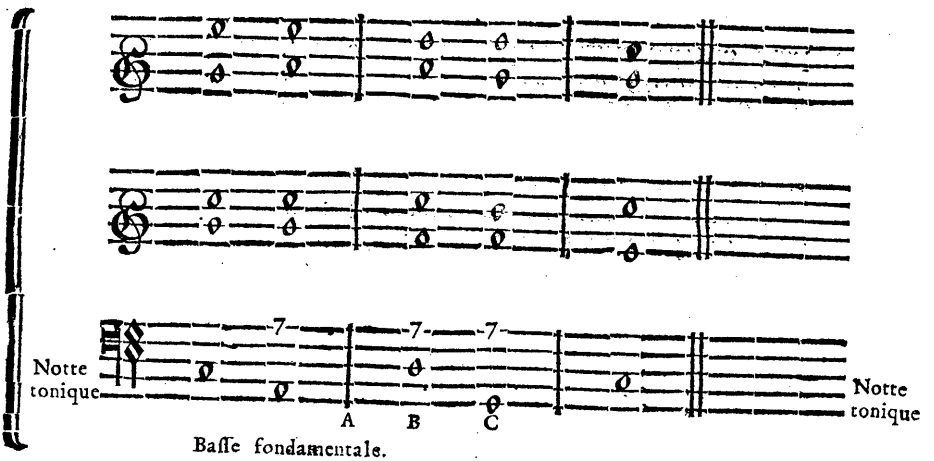
L'accord conſonant peut être alteré par l'addition d'une Tierce, qui y introduit la diſſonance de la Septiéme; & le diſſonant peut l'être en rendant mineure la Tierce qui ſe trouve naturellement majeure dans les Dominantes, pouvant ainſi conduire une aſſez longue ſuite de chant & d'Harmonie, ſans y introduire aucune concluſion.

Il faut remarquer avant toute choſe, que nous ne donnons le nom de *Tonique* qu'aux Nottes qui portent l'Accord parfait, & celuy de *Dominante* qu'à celles qui portent l'accord de la Septiéme; que la Notte tonique ne peut paroître qu'aprés une Dominante dont la Tierce eſt majeure, & dont cette Tierce fait la fauſſe-Quinte avec ſa Septiéme, que ſi la Tierce de cette Dominante n'eſt point majeure, & que les intervales de la fauſſe-Quinte ou du Triton n'y ayent point lieu entre ſa Tierce & ſa Septiéme, elle ne peut être ſuivie que d'une autre Dominante; qu'ainſi il eſt à propos de diſtinguer ces Dominantes en appellant *Dominantes toniques*, celles qui contiendront dans leur accord de ſeptiéme un intervale de fauſſe-Quinte ou de Triton, & ſimplement *Dominantes*, celles où ces intervales ne paroîtront point; de ſorte que par la differente conſtruction de ces accords de Septiéme, l'on diſtinguera d'abord une Cadence de ſon imitation, & l'on ſçaura ſi la Notte qui ſuit eſt tonique, & par conſequent l'accord que chaque Notte doit porter, ne s'agiſſant icy que des Accords fondamentaux, dans la progreſſion fondamentale de la Baſſe.

Si nous commençons à preſent par la Cadence parfaite, nous en tirerons d'abord un principe certain, qui eſt que dans toute progreſſion de Quinte en deſcendant, ou de Quarte en montant (ce

qui eſt la même choſe.) Le premier Son peut & doit même porter un accord de Septiéme; ſi la fauſſe-Quinte ou le Triton n'ont point lieu entre la Tierce & la Septiéme de cet accord, il eſt certain que le Son ſuivant ne ſera point Notte tonique, donc il faudra qu'il porte encore un accord de Septiéme, & ainſi conſecutivement juſqu'à ce que l'un de ces intervales s'y rencontre, entre la Tierce & la Septiéme, ou pour lors la Notte ſenſible déterminera que la Notte tonique doit ſuivre, en remarquant que ſi nous ſous-entendons un accord de Septiéme dans le premier Son d'un intervale de Quinte en deſcendant, cette progreſſion doit être également ſous-entenduë après un accord de Septiéme, excepté qu'on ne veuille imiter en ce cas la Cadence rompuë, ou quelques licences dont nous parlerons dans la ſuite: Au reſte le nombre de ces accords de Septiéme & des intervales par où la Baſſe doit paſſer en pareil cas, n'eſt borné que par la Modulation.

EXEMPLE.



Les Nottes A, B, C. portent chacune un accord de Septiéme, où l'on trouve même progreſſion, d'A à B, de B à C, que de C à la Notte tonique, ainſi A, B, & B, C nous repreſentent une eſpece de Cadence parfaite, qui eſt évitée par la Tierce mineure qui ſe trouve dans leurs accords de Septiéme, & qui ſe fait ſentir à C, par la Tierce majeure, qui introduit un intervale de Triton, où ſe détermine la concluſion ſur la Notte tonique; l'on peut pouſſer plus loin cette maniere d'éviter la Cadence parfaite, en changeant pour lors de Ton, & rendant par conſequent Dominante, la Notte tonique, en y ajoûtant une Septiéme; ſi la Septiéme qu'on y ajoûtera

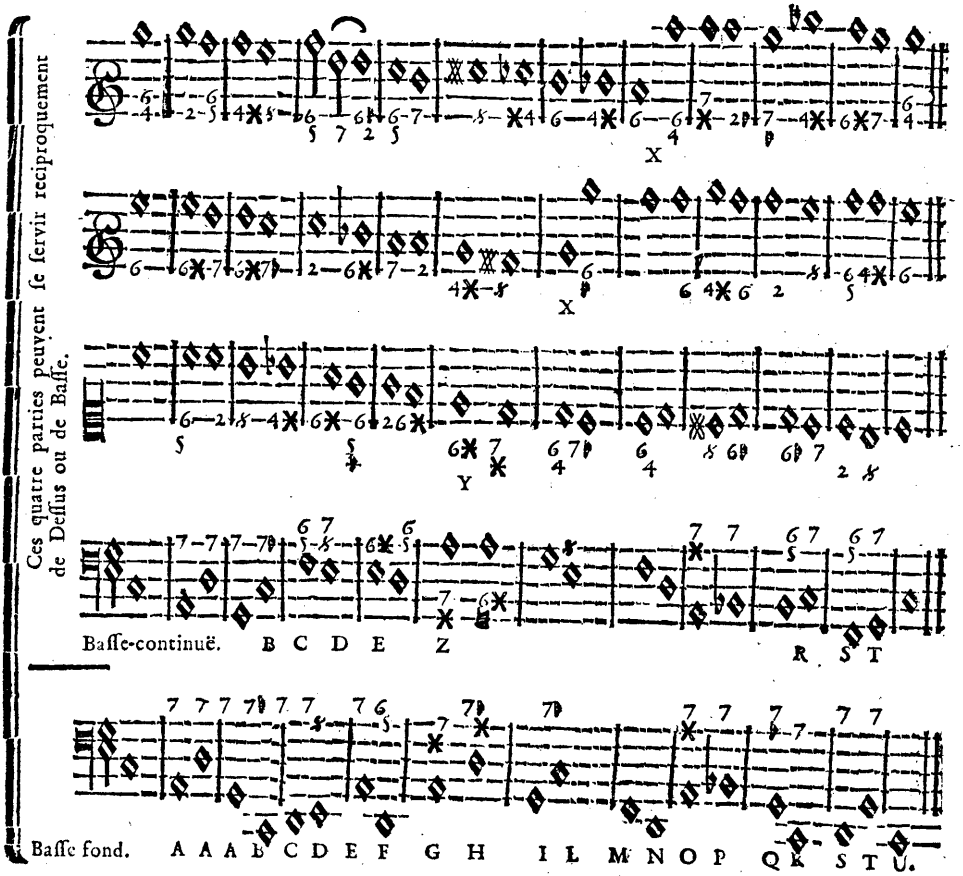
n'introduit point l'intervale de fausse-Quinte ou de Triton ; cette Notte tonique deviendra simplement Dominante, sinon elle deviendra Dominante tonique, le tout étant libre lorsqu'on est guidé par une bonne modulation ; c'est en la rendant Dominante tonique que l'on introduit le genre chromatique dans l'Harmonie ; nous en parlerons au troisiéme Livre.

La Cadence irreguliere ne peut s'éviter dans le premier accord, parce qu'on ne peut changer du mineur au majeur, ou du majeur au mineur, la dissonance qu'on y entend ; mais on l'évitera dans le second accord, en y ajoûtant une Sixte ou une Septiéme, ce qui prepare une autre Cadence, qu'il est encore permis d'éviter, & ainsi de suite.

La Cadence rompuë s'évite de même que la parfaite, avec la difference, que si l'on change la Tierce majeure de la premiere Notte en mineure, l'on ne peut rendre Dominante tonique la Notte qui suit, & il faut être même capable d'un juste discernement lorsqu'on veut la rendre telle, de quelque façon qu'elle ait été précédée dans cette Cadence.

L'on peut encore éviter la Cadence parfaite, & la rompuë dans leur imitation même, en ajoûtant une Sixte au lieu de la Septiéme à toutes les secondes Nottes de ces Cadences, pourvû que la Quinte s'y trouve preparée par l'Octave, ou par la Tierce de la Notte précédente, parce que la Quinte represente pour lors le Son aigu de la dissonance. L'accord qui resulte de cette Sixte ajoûtée, étant celuy de la grande Sixte, qui est renversée de celuy de la Septiéme, il peut en provenir une Cadence irreguliere, ou par renversement, une imitation d'une Cadence parfaite ou rompuë, évitée.

EXEMPLE DU TOUT.



A. A. A. D. E. F. S. T. Cadences parfaites évitées, en ce que la fausse-Quinte ny le Triton ne se trouvent point dans le premier accord, entre la Tierce & la Septiéme de la Notte qui est à la Basse fondamentale.

B. C. O. P. R. S. Cadences rompuës évitées par une Septiéme ajoûtée à la seconde Notte de la Basse fondamentale, c'est à dire aux Nottes C. P. & S.

B. C. R. S. Cadences parfaites évitées par une Sixte ajoûtée à la seconde Nottede la Basse-continuë.

C. D. Cadence rompuë évitée, en ce que la fausse-Quinte ny le Triton ne se rencontrent point dans le premier accord de la Basse fondamentale, & que la Septiéme est ajoûtée à l'Accord parfait de la Notte D.

D. E. S. T, ſuite ordinaire de la Cadence évitée dans la Baſſe-continuë.

F. G. Cadence irreguliere évitée par une Septiéme ajoûtée à la Notte G. Il ſe trouve icy quelques licences dont nous parlerons au Chap. XIII. Et ſouvenez-vous, en attendant, que ſi l'on faiſoit ſervir de Baſſe la partie Y, il faudroit faire paſſer celle qui eſt au deſſous ſur le guidon Z, plûtôt que ſur la Notte qui ſe trouve dans le même temps.

A. B, G. H, I. L. La Tierce majeure de la premiere Notte renduë enſuite mineure introduit une fauſſe-Quinte dans l'accord ſuivant, qui rend les Nottes B, H, L. Dominantes toniques, de Nottes toniques qu'elles devoient être; c'eſt ainſi que ſe pratique le genre Chromatique, dont nous ne parlerons qu'au Livre ſuivant. Voyez, en attendant l'une des parties ſuperieures qui deſcend en cet endroit par ſemi-Tons.

E. F, Cadence parfaite évitée ſur la Notte E. par une Tierce mineure, & ſur la Notte F. par une Sixte ajoûtée; au lieu qu'il eſt plus naturel d'y ajoûter la Septiéme, ſur tout lorſqu'elle s'y trouve preparée.

N. O, P. Q. Licences dont nous parlerons ailleurs.

M. N, Deux Accords parfaits conſecutifs dans une progreſſion conſonante de la Baſſe.

L. M, T. V, Cadences parfaites.

X, Il eſt à propos de tranſpoſer quelquefois les parties une Octave plus-haut, ou plus-bas, pour les remettre dans leur portée naturelle; pourvû que cela n'introduiſe pas deux Octaves, ny deux Quintes de ſuite.

L'on peut faire ſervir chaque partie de Baſſe, en retranchant la fondamentale, où l'on trouvera les differentes progreſſions d'accords qui proviennent du renverſement des fondamentaux, ayant eu ſoin de les chiffrer ſur chaque partie.

Une Muſique remplie de tant de diſſonances conſecutives ne ſeroit pas des plus agréables, n'étant tombé dans ce défaut, que pour renfermer ce que nous avions à dire dans un petit Exemple, dont la modulation n'eſt pas même trop reguliere; mais il n'eſt pas encore temps d'en parler.

Rien n'eſt plus facile que de pratiquer les Accords conſonans, puiſqu'il faut que la progreſſion de la Baſſe y ſoit toûjours conſonante, excepté dans de certains changemens de Ton, où l'on peut tranſgreſſer cette regle à l'égard des ſeuls Accords conſonans renverſez, & dans une ſeule progreſſion de deux Nottes, ce que la modulation nous apprendra avec le temps; la pratique des diſſonances

n'eſt

n'eſt guere moins facile, puiſque par le moyen d'une Baſſe fondamentale, l'on juge ſur le champ de leur ſuite; outre que ſans cette Baſſe, l'on ſçait que les mineurs doivent deſcendre, & que les majeurs doivent monter, à l'exception du Chromatique & de la Cadence irreguliere; ce qui eſt aiſé à diſtinguer par les regles que nous en donnons: De plus, nous faiſons voir par des Exemples courts & ſimples dans le Livre ſuivant, toutes les differentes manieres de les pratiquer; & quand on poſſede une fois les Regles fondamentales de l'Harmonie, on en tire tout le chant que l'on peut s'imaginer, ſur lequel on arrange ſans peine les accords qui luy conviennent. Dans des Pieces à 2, & à 3. parties, l'on choiſit les conſonances ou les diſſonances qui ſont les plus propres au ſujet, ou au beau chant que l'on veut faire regner dans les parties, & l'on n'ignore jamais les Sons qui pourroient rendre complets les Accords que l'on met en uſage; défaut de connoiſſance qui a donné lieu à de fauſſes regles, qui ont ſouvent jetté dans l'erreur des Maîtres, qui paſſent cependant pour habiles, lorſqu'ils ont voulu remplir les Accords ou chiffrer les Baſſes-continuës.

CHAPITRE DIXIE'ME.

Des Accords par ſuppoſition, avec leſquels on peut encore éviter les Cadences en les imitant.

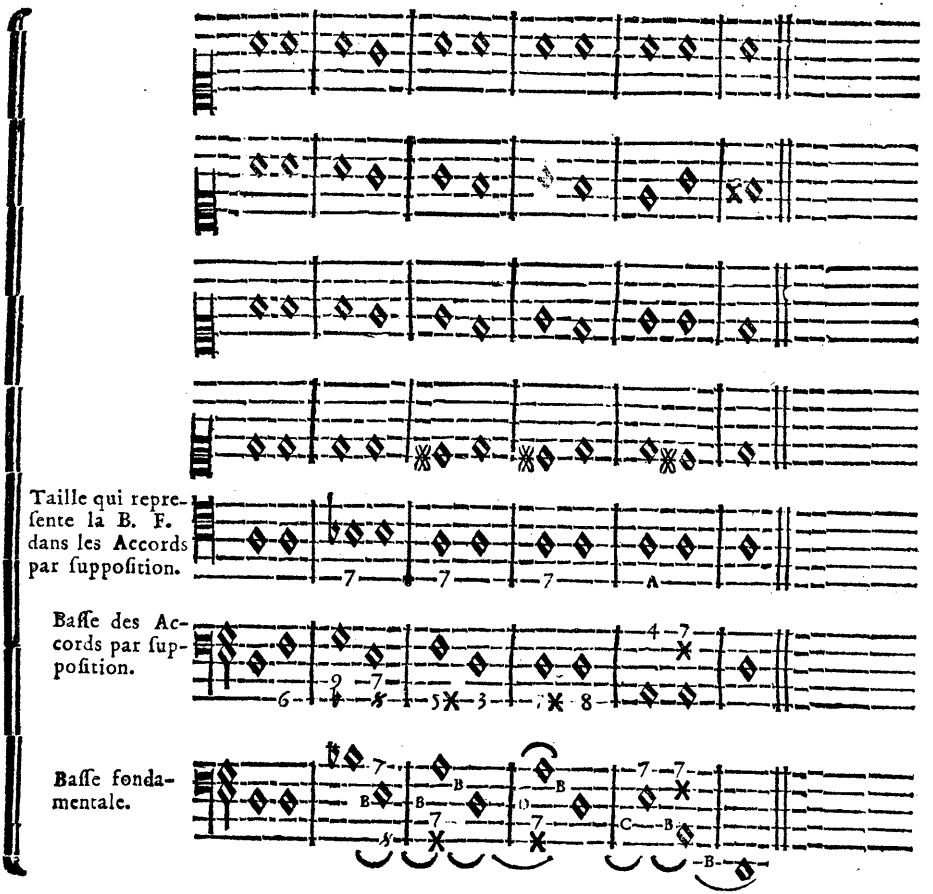
POur ſçavoir ce que c'eſt qu'*Accord par ſuppoſition*, il faut être perſuadé auparavant des bornes preſcrites aux Accords. Or il eſt certain, que ſi tous les Accords ſe forment de la Quinte & des Tierces; (comme nous l'avons remarqué au premier Livre, Chap. VII. & VIII.) ils doivent être par conſequent diviſez par Tierces, ſelon la diviſion naturelle de la Quinte; & ſi les deux Sons de l'Octave ſervent de termes à tous ceux qui peuvent former une Harmonie parfaite, puiſque les Sons qui excedent les termes de cette Octave, ne ſont que la replique de ceux qui ſont renfermez dans ſon étenduë; donc elle doit ſervir de bornes à tous les Accords: De plus, le fondement de l'Harmonie ſubſiſtant dans le Son grave de l'Accord parfait, nous voyons qu'il y ſubſiſte toûjours, quoiqu'on y ajoûte une Tierce pour en former l'Accord & la Diſſonance de la Septiéme, d'autant mieux que cette Diſſonance n'excede point les bornes de l'Octave, & que ſon addition ne détruit point la diviſion propoſée: Mais ſi l'on y ajoûtoit encore une Tierce, le fondement de l'Harmonie y ſeroit pour lors confondu; car ſon rapport avec

cette quatriéme Tierce ne se distingueroit plus de celuy qu'il auroit avec le Son compris dans l'étenduë de son Octave, dont cette derniere Tierce n'est que la replique ; si bien que la division des Accords par Tierces, y seroit encore interrompuë, puisqu'une Neuviéme ou une Onziéme nous representeroient toûjours une Seconde ou une Quarte ; & supposé qu'on ne voulut avoir aucun égard à cette representation, en ne considerant ces intervales que comme Neuviémes & Onziémes ; quel en seroit pour lors le principe, puisqu'ils excedent les bornes de l'Octave qui est le principe, ou (selon Zarlin) la mere, la source & l'origine de tous les intervales.

Si l'on peut donc ajoûter un cinquiéme Son à l'Accord de la Septiéme, ce ne peut être qu'au dessous & non au dessus, ou pour lors ce Son ajoûté supposera le fondamental qui se trouvera immediatement au dessus de luy ; de sorte que nous ne chercherons point le principe dans l'Octave de ce Son ajoûté, mais dans celle du Son fondamental qu'il suppose ; & c'est ainsi que nous pourrons rapporter exactement la progression de ces derniers Accords à celle des précédens. L'Accord de la Septiéme qui s'y trouve toûjours depuis le Son fondamental supposé, pourra se renverser de même qu'auparavant ; mais le Son ajoûté ne pourra jamais changer de lieu, il occupera toûjours le grave, pendant que les autres profiteront du renversement, dont ils peuvent participer entr'eux, * comme étant contenus dans les bornes prescrites par l'Harmonie ; ces derniers suivront leur progression naturelle dans le Mode qu'ils representeront, & le Son ajoûté s'évanoüira, en se réünissant avec eux ; de sorte qu'il ne peut être regardé que comme surnumeraire, puisque l'Harmonie fondamentale y subsiste toûjours sans luy, & que la progression des Accords n'y est point alterée.

* Voyez Livre premier, Chap. VIII. Art. III. IV. & V.

EXEMPLE.



Remarquez, 1°. Que les Sons de la Baſſe fondamentale ne portent que des Accords parfaits ou de Septiéme, & que leur progreſſion eſt conforme à celles des Cadences parfaites (B) rompuës (C) ou irregulieres (D.)

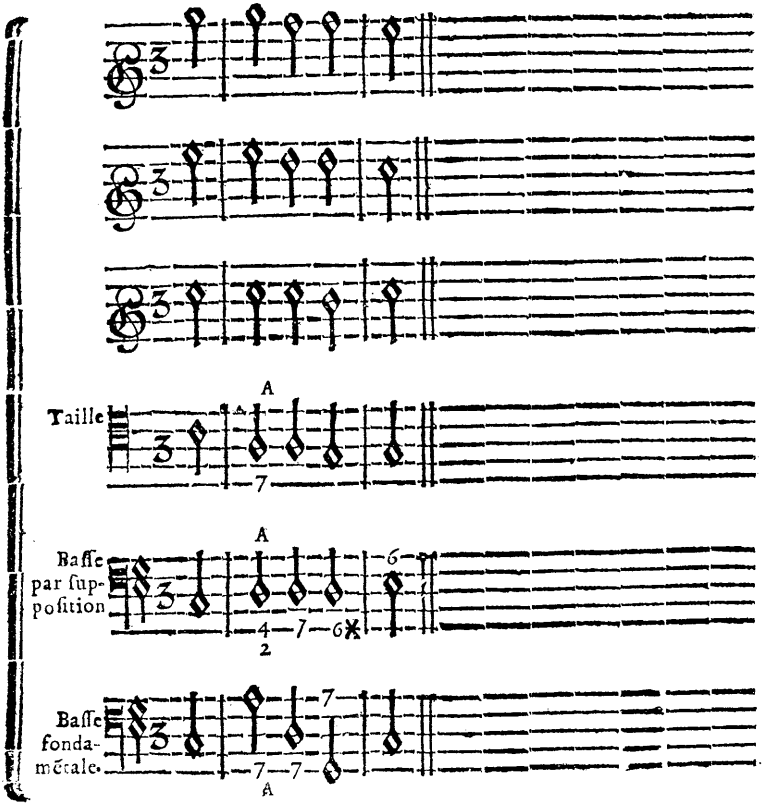
2°. Que les Sons de cette Baſſe ſe trouvent au deſſus de ceux de l'autre Baſſe dans les Accords par ſuppoſition, qui ſont chiffrez par un 9, un 5✗, un 7✗, & un 4; car ſi on les mettoit au deſſous, il faudroit abſolument retrancher des Accords les Sons de l'autre Baſſe, pour que l'Harmonie pût ſubſiſter dans ſa perfection, ſans choquer l'oreille.

3°. Que les Sons de cette Baſſe fondamentale forment l'Uniſſon dans les Accords par ſuppoſition avec ceux de la Partie qui la re-

presente en ce cas, où l'on ne trouve entre celle-cy & les autres Parties superieures, que des Accords de Septiéme tous divisez par Tierces, dont la progression est conforme à celle que nous leur avons prescrit.

4°. Et finalement, que l'Accord de la Onziéme, chiffré par un 4. étant extrémement dur dans sa composition ordinaire, on en retranche presque toûjours les Sons moyens, en conservant seulement les deux principaux, qui sont le Fondamental & sa Septiéme, & quelquefois encore sa Tierce mineure ou sa Quinte, ausquels on substituë un nouveau Son qui se met une Quinte au dessous du fondamental, & qui fait par consequent la Onziéme, & non pas la Quarte avec la Septiéme du fondamental; c'est pourquoy l'on peut appeller cet Accord heteroclite, en ce qu'il n'est point divisé comme les autres; suivant d'ailleurs la proprieté des Accords par supposition qui ne se renversent point : Cependant on le remplit quelquefois de tous les Sons qui le composent.

EXEMPLE.



L'on voit icy que le Son de la Basse par supposition, marqué d'un (A) suppose celuy de la Basse fondamentale ou de la Taille, marqué de même, & que les parties superieures y forment entr'elles un Accord de Septiéme qui suit sa progression naturelle.

L'on peut confronter cet Accord avec celuy de l'autre Exemple, marqué aussi par un (ã), où nous ne nous sommes point attachez à mettre dans la Taille le Son qui se trouve dans la Basse fondamentale, par rapport à la progression diatonique des parties; mais on pourra y remarquer la difference que nous en avons faite, & la raison pour laquelle nous l'appellons heteroclite.

Il est facile de juger par les Exemples que nous venons de donner de ces Accords par supposition, que les Cadences parfaites, rompuës ou irregulieres y sont supposées, & que de cette maniere on peut les éviter en les imitant. Voyez encore ce que nous en dirons au Troisiéme Livre, Chap. XXXII.

CHAPITRE ONZIE'ME.

De la Quarte & de la Onziéme.

IL est à propos de faire icy la difference de la *Quarte* à la *Onziéme*; ce dernier intervale qui n'a point encore été connu sous ce nom, ayant toûjours été confondu dans celuy de la *Quarte*; c'est de-là que les opinions ont été partagées, les uns voulant que la Quarte fût consonante & les autres dissonante; les premiers suivant l'ordre des raisons, ne pouvoient s'imaginer qu'elle fut dissonante; les autres dans la pratique, ont eu peine à la traiter comme consonante; & si l'on ne s'est pas accordé, ce n'est que faute de s'entendre.

Premierement, [a] Zarlin la traite de consonance dans la pratique, il en donne des Exemples, rapporte l'autorité des Grecs, & plus fortement celle des raisons; il veut même que deux Quartes de suite fassent à peu-prés le même effet que deux Quintes, parce que (dit-il) la Quarte est une consonance parfaite, & de plus (selon nos remarques) elle est renversée de la Quinte; il n'ajoûte point ces dernieres paroles, mais il le prouve dans ses Exemples sans y songer, outre qu'il en fait mention dans ses Démonstrations Harmoniques; [b] & n'est-ce pas en faire sentir toute la force, lorsqu'il dit que les Grecs modernes de son temps se servoient de la Quarte dans les parties les plus graves, sans mettre aucune autre consonance

[a] Terza parte, cap. 60. & 61. f. 291. 292. 293. & 294. Cap. 5. f. 177. & 178.
[b] Ragionam. secundo def. x. f. 83. & 84.

pour *base*, où je vous prie de remarquer qu'il ne peut s'empescher de reconnoître une *base* dans l'Harmonie, & qu'il témoigne la souhaiter lorsqu'il ne l'entend point; ce n'est donc qu'en sous-entendant cette *base*, qui subsiste toûjours dans le Son grave de la Quinte, que nous pouvons prouver que les Accords renversez sont agréables à l'oreille.

Il cite encore la Onziéme comme replique de la Quarte, & la Neuviéme comme replique de la Seconde; en quoy il est certain que chaque intervale a sa replique double, triple, quadruple, &c. comme nous l'avons déja dit plusieurs fois; mais il ne faut pas confondre ceux dont les proprietez sont differentes. Si l'on a sçû faire la difference de la Seconde à la Neuviéme, pourquoy ne pas faire celle de la Quarte à la Onziéme, qui est bien plus grande? La Seconde & la Neuviéme sont deux dissonances, au lieu que la Quarte est consonance, & la Onziéme dissonance; la Seconde provient du renversement d'un Accord fondamental; la Neuviéme au contraire se forme d'un Son ajoûté à cet Accord fondamental, & ne peut se renverser, elle se prepare & se sauve differemment que la Seconde, & voilà ce qui nous oblige d'en faire la distinction; pareillement la Quarte provient du renversement de l'Accord parfait, & comme consonance, sa progression n'est point limitée; la Onziéme au contraire se forme d'un Son ajoûté à l'accord de la Septiéme, ne peut se renverser, doit être preparée & sauvée; & de plus les raisons nous en donnent une autre preuve, comme nous l'avons remarqué au premier Livre, Chap. VIII. Art. IV. page 39. tout cela ne suffit-il pas pour nous convaincre de la distinction que l'on doit faire de ces intervales, par rapport aux differens Accords qui en sont composez, sans s'attacher au rapport qu'ils ont entre eux, lorsqu'on les considere en particulier; car c'est le nom de l'intervale qui détermine toûjours un Accord premier dans son espece, lequel n'est composé que des Sons contenus dans l'étenduë de cet intervale, tels sont les accords de Septiéme, de Neuviéme & de Onziéme, ces deux derniers noms étant sous-entendus dans les accords de Quinte superfluë & de Septiéme superfluë: Donc la Quarte qui ne peut se trouver que dans un accord renversé, où elle represente la Quinte, est consonante; & la Onziéme qui détermine un accord premier dans son espece, dont les Sons qui le composent doivent être contenus dans l'étenduë de cette Onziéme, est pour lors dissonante; & si nous la chiffrons d'un 4, c'est pour suivre en cela l'usage ordinaire.

CHAPITRE DOUZIE'ME.

Des Accords par emprunt, avec lesquels on peut éviter les Cadences parfaites, en les imitant.

NOus avons déja fait sentir au premier Livre, Chap. VIII. Art. VII. page 41. que l'Accord de la Septiéme diminuée & ses dérivez empruntoient leur fondement du Son grave de l'accord de la Septiéme d'une Dominante tonique; & pour en juger plus sainement, il n'y a qu'à confronter la progression des Accords contenus dans les deux Exemples suivans, où l'on ne trouvera de difference que dans la progression du Son qui emprunte son fondement du grave de la Septiéme, parce qu'il est obligé de suivre la progression déterminée à la dissonance qu'il forme.

Voyez les Exemples cy-après.

EXEMPLES.

Cadence parfaite dans le Mode mineur.

Diſſon. min.
Tierce.
Tierce.
Octave.
Notte ſéſible
ou
diſſonance maj.
Octave.
Baſſe qu'il faut comparer à celle qui emprunte ſon fondement.
Dominante
Dominante
Notte tonique.
Baſſe fondamentale.
Mediante
Notte tonique.
Baſſe par ſuppoſition.

Cadence parfaite dans le Mode min. évitée par emprunt.

Diſſon. min.
Tierce.
Diſſon. maj. introduite par l'éprunt
Tierce.
Octave.
Notte ſenſible
ou
Diſſon. maj.
Octave.
Diſſon. min. introduite par l'éprunt que cette Sixiéme Notte fait de la Dominante.
Dominante
Baſſe par ſuppoſition.

1°. Si l'on renverſe les quatre Parties ſuperieures de part & d'autre, l'on y trouvera la même conformité qui s'y rencontre à preſent, dont la difference ne conſiſtera que dans la ſixiéme Notte qui emprunte ſon fondement de la Dominante.

2°. Nous avons marqué la Tierce avec un Guidon dans la partie où l'Octave eſt marquée avec une Notte, & de l'autre côté nous avons fait le contraire, pour faire remarquer par la Notte, la progreſſion la plus naturelle du Son qui ſe trouve dans le premier Accord,

Accord, & par le Guidon, la liberté que l'on peut prendre de changer cette progreſſion ; mais le fond de l'Harmonie n'en eſt point alteré pour cela, comme nous l'expliquerons plus amplement au troiſiéme Livre.

3°. Dans le renverſement que l'on peut faire de ces Accords, il faut remarquer que les Sons qui occuperont le grave ſeront toûjours les mêmes de part & d'autre, comme cela ſe voit dans les deux Baſſes par ſuppoſition, avec chacune deſquelles les quatre Parties ſuperieures forment des Accords par ſuppoſition, toute leur difference ne conſiſtant que dans l'emprunt de la dominante par la ſixiéme Notte; c'eſt pourquoy ces Accords ſont arbitraires dans les Tons mineurs ſeulement, dépendant du bon goût des Compoſiteurs de les appliquer à des ſujets convenables, comme nous le verrons dans la ſuite.

CHAPITRE TREIZIE'ME.

Regle pour la progreſſion des Diſſonances, tirée de celle des Accords fondamentaux.

NOus avons déja remarqué que les Diſſonances ſe diſtinguoient en deux genres, ſelon la qualité des Tierces, dont elles ſont engendrées, & qu'elles en ſuivoient en même temps les proprietez, c'eſt-à-dire, que les majeurs montoient, & que les mineurs deſcendoient; mais nous remarquons encore dans la ſuite naturelle des Accords, que la Diſſonance mineure y eſt toûjours précédée d'une Conſonance, qui forme elle-même cette Diſſonance ſans changer de lieu, demeurant toûjours ſur le même degré où elle avoit été entenduë comme conſonante, ce qui nous oblige de fixer non ſeulement la progreſſion de cette Diſſonance par rapport à ce qui doit la ſuivre, mais encore par rapport à ce qui doit la précéder, ce que nous appellons *ſauver* & *preparer*. Dans la progreſſion la plus parfaite de la Baſſe, qui eſt celle de Quinte en deſcendant, la Tierce prepare & ſauve la Diſſonance, qui (comme l'on ſçait) eſt la Septiéme ſelon l'Harmonie fondamentale, & dans les progreſſions de Tierce & de Septiéme en deſcendant, la Quinte & l'Octave preparent & ſauvent cette diſſonance, bien que ſelon l'Harmonie naturelle, la Tierce ſoit la ſeule conſonance qui puiſſe ſauver cette diſſonance; mais dans les progreſſions oppoſées à ces premieres, c'eſt-à-dire, en faiſant monter la Baſſe par les mêmes intervales que nous venons de la faire deſcendre, la Septiéme ne peut être preparée ; donc la

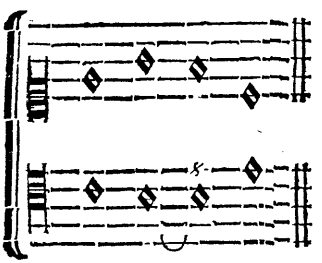
Regle de preparer les diſſonances ne doit point être generale, ſi la Septiéme peut être entendue dans ces dernieres progreſſions, ſans offenſer l'oreille.

Pour ce qui eſt de la Diſſonance majeure, bien qu'elle ait toûjours lieu avec la mineure, on ne doit pas neanmoins les confondre enſemble; Pour *ſauver* l'une, il faut la faire monter; & pour *ſauver* l'autre, il faut la faire deſcendre, celle-cy aimant à être preparée, pendant que la premiere n'exige jamais cette précaution. Zarlin ne connoît d'autre diſſonance majeure que le *Triton*, encore n'en parle-t-il qu'en paſſant; les Auteurs qui ſont venus après luy, en citent bien quelqu'autres; mais aucun ne nous en a fait remarquer l'origine dans la Tierce majeure du Son fondamental d'un accord de Septiéme; de même que cette Septiéme eſt auſſi l'origine de toutes les diſſonances mineures; ce défaut d'attention ayant empeſché ces derniers Auteurs d'innover ſur les regles de Zarlin, puiſqu'ils conviennent toûjours que toute diſſonance doit être *preparée* ſans diſtinction, pendant que par l'experience ils ſont convaincus du contraire; comme nous le prouvent ces paſſages de Meſſieurs de Broſſard & Maſſon, que l'on peut même autoriſer par des Exemples de Zarlin. *Si la Baſſe ſyncope (ce qui cependant étoit défendu autrefois, & qu'on pratique aujourd'huy ſans ſcrupule)* (A) *pour lors on ſauve naturellement la Septiéme, de l'Octave, quelquefois de la Cinquiéme ou de la Sixiéme, &c.*

Remarquez que ce qui étoit défendu autrefois ne l'étoit pas du moins du temps de Zarlin,* & que cet Auteur ajoûte que les plus Anciens ont pratiqué la fauſſe-Quinte, conformément à l'exemple ſuivant qu'il en donne; deſorte que faire ſyncoper la Baſſe pour la fauſſe-Quinte ou pour la Septiéme, c'eſt la même choſe.

EXEMPLE.

Terza Parte Cap. 30. fol. 209, & 210.

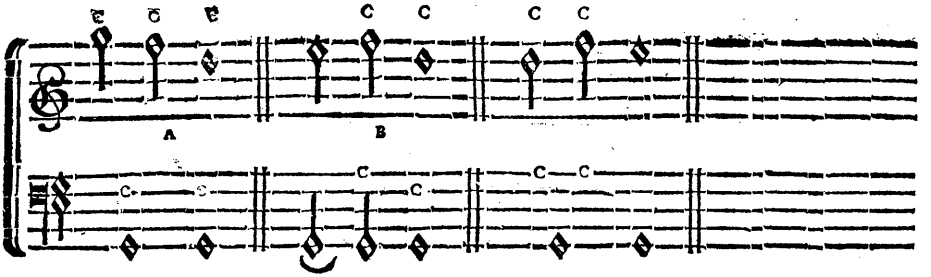


La Quinte peut être ſuivie d'une autre Quinte, pourvû qu'elle ſoit, ou diminuée ou ſuperfluë.

La Septiéme ſe pratique encore, pourvû qu'elle ſoit préparée par la Baſſe. (B)

(A) De Broſſard, Dictionaire de Muſique p. 110.
(B) Maſſon, Traité de Comp. p. 77.

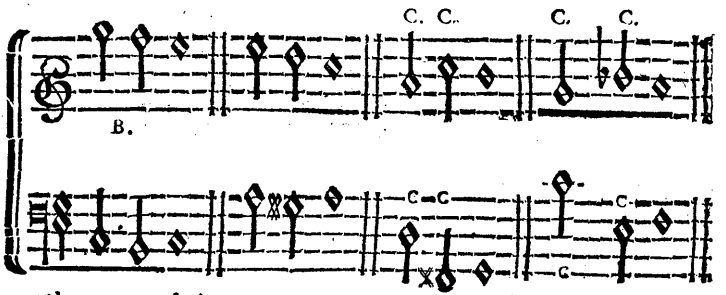
EXEMPLE.



On peut faire deux Quintes de suite, sçavoir une juste & une diminuée, &c.

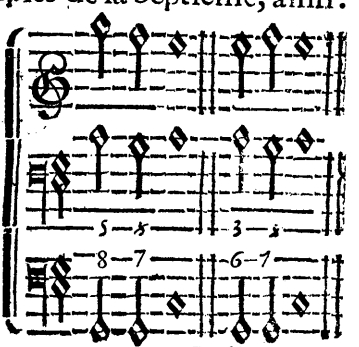
EXEMPLE.

L'on trouve dans Zarlin, une suite d'accords pareille à celle de B; Terza Parte, Cap. 61. fol. 294. entre le *Canto* & le *Tenore* du troisiéme Exemple.



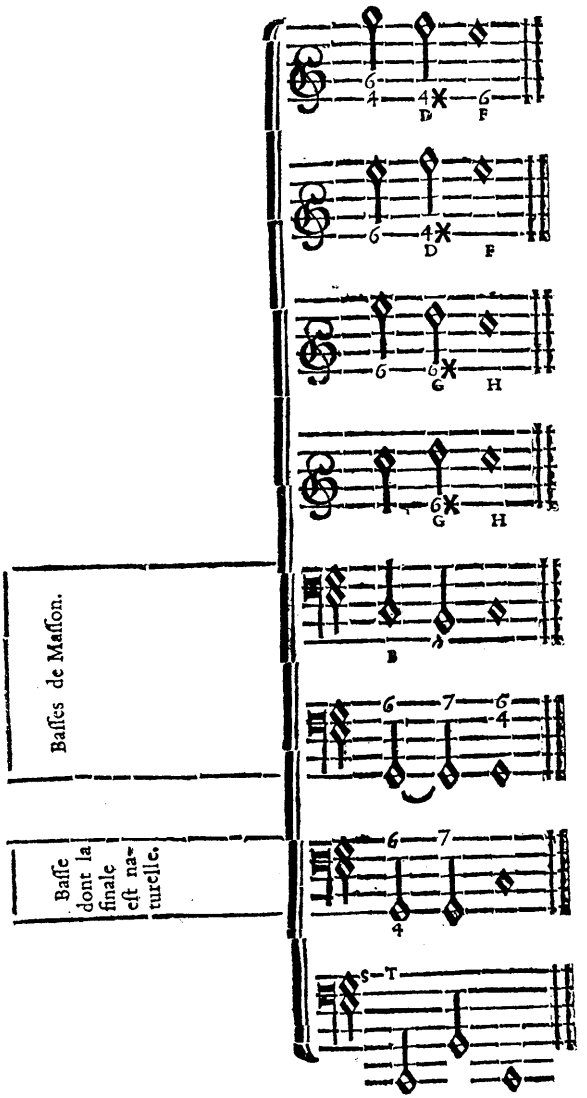
Remarquez, s'il vous plaît, que toutes ces differentes Nottes marquées d'un C, sont contenues dans un même accord, étant inutile de donner des Exemples de la liberté que l'on a de passer sur tous les Sons d'un accord, lorsqu'il ne s'agit pas de cela; puisque Masson prétend parler icy de deux accords differents.

Pour revenir à nôtre sujet, il faut d'abord réünir les deux premiers Exemples de la Septiéme A, & B, avec celuy de la Quinte B; en donnant une finale naturelle aux Exemples de la Septiéme, ainsi:



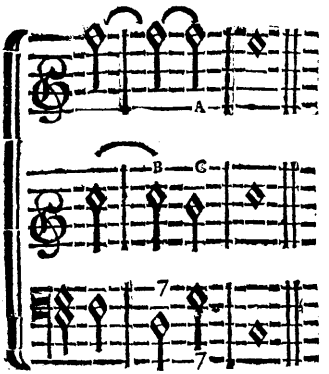
De sorte que par cette réünion, nous allons voir que ces differentes progressions ne proviennent que d'un même principe.

EXEMPLE.


Basses de Maſſon.
Baſſe dont la finale eſt naturelle.
Baſſe fondamentale.

Toutes ces parties font enſemble un bon effet, excepté celles qui forment entr'elles deux Octaves conſecutives, comme D. F, & G. H : ne les ayant miſes que pour faire voir par les differentes progreſſions des Conſonances, tous les Chants que l'on peut en tirer ſans changer le fond de l'Harmonie, en faiſant même ſervir de Baſſe, telle Partie que l'on voudra; le tout pouvant ſe renverſer, & tirant ſon origine de la Baſſe fondamentale, qui procéde de la Notte tonique à ſa dominante, & de celle-cy à la premiere : Au reſte nous n'avons pas épuiſé tous les Chants qui pourroient être tirez de cette ſuite d'Harmonie; mais on y verra toûjours que ſi l'on peut ne point preparer la Diſſonance, ſoit dans la Septiéme, dans la fauſſe-Quinte, dans le Triton, & dans la petite Sixte, cela ne provient que du renverſement de la progreſſion naturelle de la Baſſe, qui au lieu de deſcendre de Quinte, monte de Quinte S. T. (Remarquez-icy que nous ne parlerons que d'un renverſement d'Intervales, & non pas de celuy où ces intervales ont rapport enſemble par le moyen de l'Octave) & de cette maniere la Diſſonance mineure, ny la majeure ne ſont point preparées; mais que l'on prepare la Diſſonance mineure dans toutes les regles, on n'y trouvera jamais la majeure preparée.

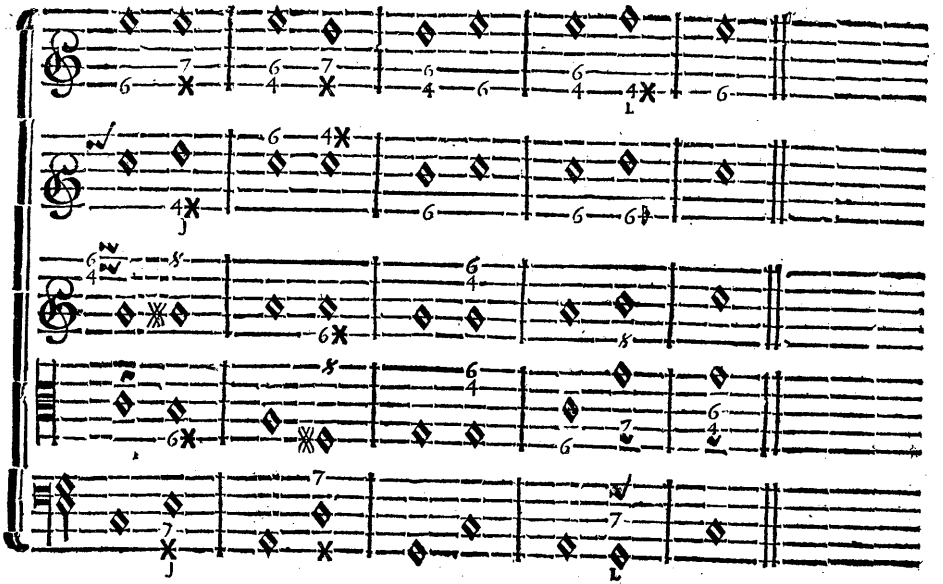
EXEMPLE.



A. & B; Diſſonances mineures preparées; C, Diſſonance majeure qui ne peut être preparée.

Tel qui penſe que la Diſſonance doit être preparée, ſans exception dans les mauvais temps de la meſure pourra ſe détromper icy, puiſque cela ne peut s'obſerver à A; ou bien il faudroit détruire l'un des plus beaux ornemens de l'Harmonie, qui eſt de la ſuſpendre par pluſieurs Diſſonances, qui ſe trouvent preparées par les Conſonances qui accompagnent ces Diſſonances mêmes; & il vaut mieux dire que cela ne doit s'obſerver qu'à l'égard de la premiere Diſſonance, comme à B. ſi l'on fait monter la Baſſe de Tierce ou de Septiéme, de même que nous l'avons faite monter de Quinte; l'on trouvera que la Diſſonance ne pourra pas non plus y être preparée.

EXEMPLE.



Basse fondamentale.

La Septiéme non preparée à J. lorsque la Basse fondamentale monte de Tierce, & à L. lorsqu'elle monte de Septiéme, ou descend diatoniquement, pouvant tirer de ces progressions celles des autres Dissonances qui se rencontrent dans chaque Partie, en les faisant servir de Basse, chacune à leur tour.

Les Guidons marquent les differentes progressions que l'on peut donner aux Parties, en y conformant pour lors celles des autres Parties, selon l'ordre Harmonique qu'elles tiennent dans l'Exemple.

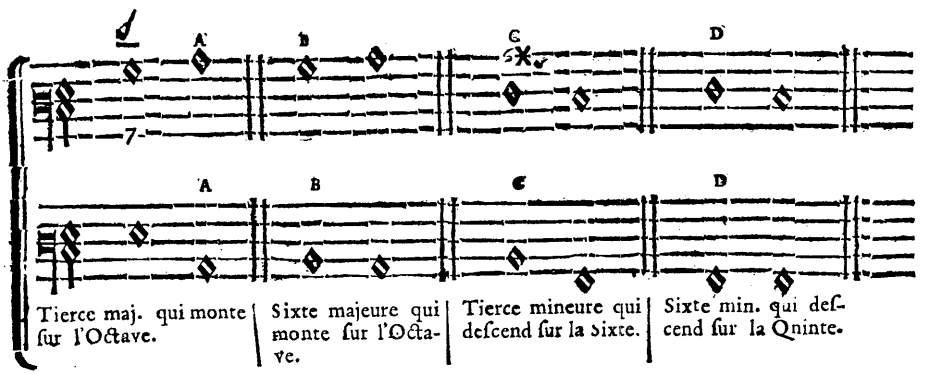
CHAPITRE QUATORZIE'ME.

Remarques sur la progression des Tierces & des Sixtes.

LEs Tierces participent de la Consonance & de la Dissonance, en ce qu'elles sont consonantes d'elles-mêmes, & en ce que les Dissonances en proviennent, puisque le Ton majeur & le mineur se forment de la division de la Tierce majeure, & que la Septiéme se forme de l'addition d'une Tierce mineure à l'un des deux accords

parfaits ; le renverſement de la Septiéme produiſant le Ton, de même que celuy du Ton produit la Septiéme, d'où nous tirons toutes les diſſonances Harmoniques ; ainſi nous ne fixons point la progreſſion de ces Tierces, ny celle des Sixtes qui les repreſentent, lorſqu'elles ne ſont pas ſuivies d'une conſonance plus parfaite, parce que tout roule pour lors ſur elles ; mais dès que l'Octave ou la Quinte doivent paroître immediatement après ; ces dernieres Conſonances dont les autres tirent leur origine, deviennent les arbitres de leur progreſſion ; l'Octave comme la plus parfaite, veut être précédée de la Tierce majeure, qui a auſſi quelque choſe de plus parfait que la mineure, & celle-cy eſt reſervée pour précéder la Quinte qui eſt moins parfaite que l'Octave ; la Tierce majeure montant pour lors ſur l'Octave, & la mineure deſcendant ſur la Quinte, ſelon leur proprieté naturelle ; progreſſion qui leur eſt déterminée, (comme Zarlin l'a fort bien remarqué) par le ſemi-Ton dont elles approchent le plus, & qui fait tout l'ornement de l'Harmonie & de la Melodie : A l'égard des Sixtes, l'on ſçait déja que la majeure doit ſuivre la proprieté de la Tierce majeure, de même que la mineure doit ſuivre celle de la Tierce mineure.

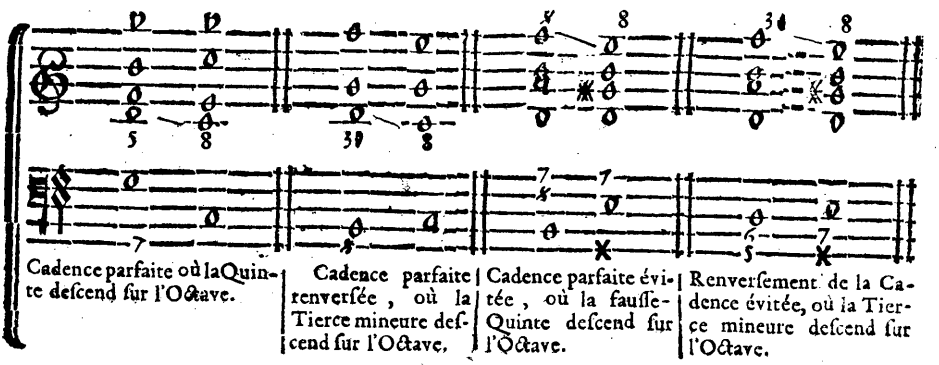
EXEMPLE.



A. Nous repreſente une cadence parfaite, qui ſe trouve renverſée à B ; & C. Nous repreſente une cadence irreguliere, qui ſe trouve renverſée à D ; nos regles pouvant s'épuiſer toûjours (comme l'on voit) dans les Cadences principales, où l'on eſt forcé de faire monter & deſcendre d'un ſemi-Ton les Tierces & les Sixtes qui s'y rencontrent : De plus, ſi l'on remarque que la Septiéme & la Sixte majeure peuvent avoir lieu dans le premier accord de chacune de ces Cadences, l'on verra que les Tierces qui en font partie deviennent diſſonantes par rapport à ces nouveaux Sons ajoûtez, formant enſemble l'intervale

vale de la fausse-Quinte ou du Triton, dans lesquels intervales la Dissonance majeure & la mineure se trouvent renfermées; de sorte que si ces Tierces ne sont point en effet dissonantes, elles le deviennent par rapport aux autres Sons qui servent à rendre l'accord complet, & doivent avoir par consequent une progression déterminée: Aussi nous voyons que la Septiéme qui provient d'une Tierce mineure ajoûtée à l'accord parfait, descend d'un semi-Ton, & que la Sixte majeure ajoûtée à l'accord parfait, monte d'un semi-Ton, comme c'est leur propre, ce qui est marqué par des Guidons ; c'est de-là qu'on a établi la regle de ne jamais monter de la Tierce mineure ny de la Sixte mineure à l'Octave; mais toutes ces regles qui sont établies sur l'Harmonie fondamentale, n'ont pas été suivies à la lettre dans le renversement de cette Harmonie, parce que la plûpart des Auteurs les ont mal appliquées. Par exemple, Zarlin, * & plusieurs autres qui ont dit, que la Tierce mineure devoit descendre sur l'Unisson ou sur l'Octave, se sont trompez, en ce que cela ne se rencontre que dans une Harmonie renversée, de celle où la Quinte & la fausse-Quinte descendent en ce cas sur l'Octave.

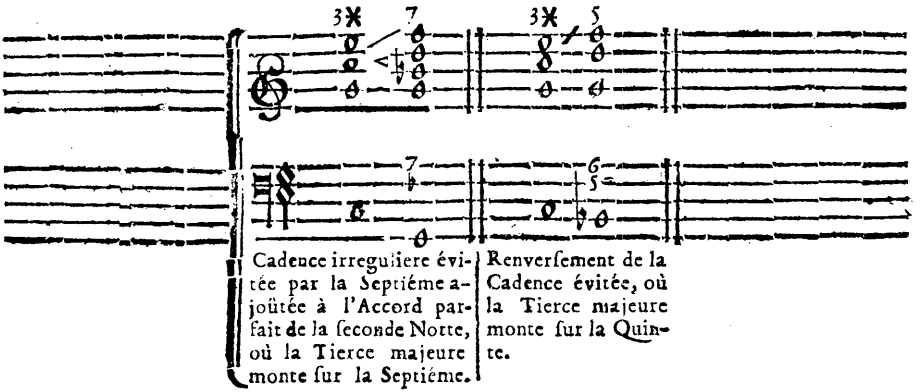
EXEMPLE.



L'erreur de l'application de Zarlin ne provient que de ce qu'il n'envisageoit que deux Parties à la fois dans l'établissement de ses regles, & cela se trouve presque par tout; comme quand il dit encore au même endroit, que la Tierce majeure monte ordinairement sur la Quinte, ce qui ne provient toûjours que d'une Harmonie renversée, où cette Tierce peut monter sur la Septiéme; encore cette progression n'est-elle point tirée de l'Harmonie la plus naturelle.

* Terza Parte Cap. 10. fol. 182.

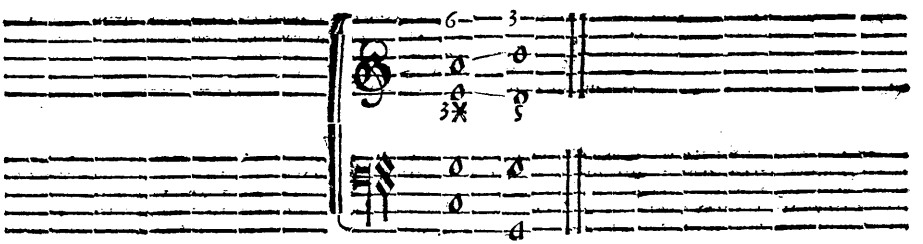
EXEMPLE.



L'on pourroit bien donner simplement l'Accord parfait ou celuy de la Septiéme à la Notte, dont la Quinte suit la Tierce majeure; mais cela ne peut se faire que par licence; car nous avons remarqué dans l'Harmonie naturelle, que la progression de la Basse fondamentale devoit être consonante; ce qui ne se trouveroit point icy.

D'ailleurs nous devons remarquer, qu'outre la progression naturelle aux Tierces, la majeure doit descendre sur la Quinte dans une *Cadence irreguliere* d'un Mode majeur, parce que ne formant pas pour lors, Dissonance avec la Sixte qui peut luy être jointe, sa progression n'est limitée que par la Consonance dont elle approche le plus, qui est la Quinte en ce cas.

EXEMPLE.

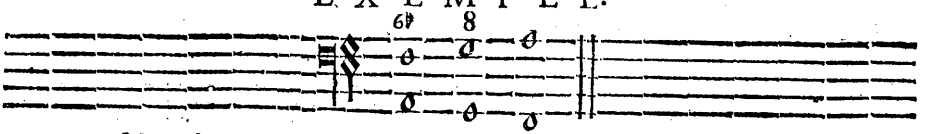


Il faut bien prendre garde au vray sens de la Regle, qui ne défend pas de faire monter la Tierce mineure, ny de faire descendre la majeure, mais qui dit seulement, que le propre & la nature de celle-cy est de monter sur l'Octave, &c.

Les regles qui tirent leur origine d'une Harmonie fondamentale

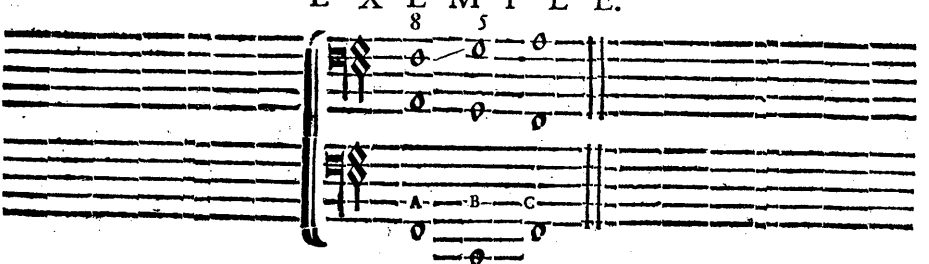
ſubſiſtent toûjours dans les accords qui en dérivent; de ſorte que l'intervale déterminé par la regle, n'eſt tel qu'à l'égard de l'accord ſur lequel elle eſt fondée, & non pas à l'égard de celuy qui en dérive; ainſi la Tierce, la Quinte ou l'Octave pouvant devenir Sixte, Quarte, &c. dans un accord renverſé, l'on ne doit plus regarder cette Sixte ny cette Quarte comme telles, mais comme repreſentant les intervales premiers ſur leſquels la regle a été établie. Auſſi dès que la regle eſt une fois poſée, nous ne devons plus nous guider que par la *Modulation*, où l'on apperçoit facilement qu'une telle ſuite d'accords provient d'une telle autre; & que par conſequent les intervales renverſez doivent y ſuivre toûjours la progreſſion déterminée à ceux qu'ils repreſentent, & que nous avons propoſez pour principe, ſinon l'on pourroit dire que cette ſuite d'accords ne vaut rien, parce que la Sixte mineure y monte ſur l'Octave.

EXEMPLE.



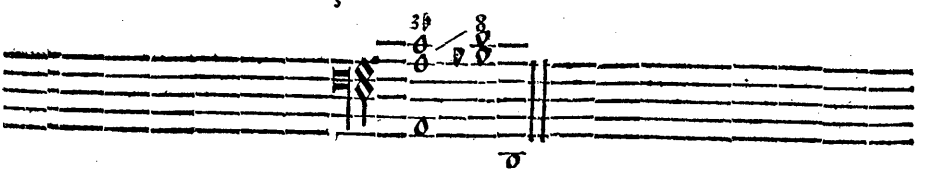
Mais ſelon l'Harmonie fondamentale, ce n'eſt plus la Sixte, & c'eſt l'Octave qui monte ſur la Quinte.

EXEMPLE.



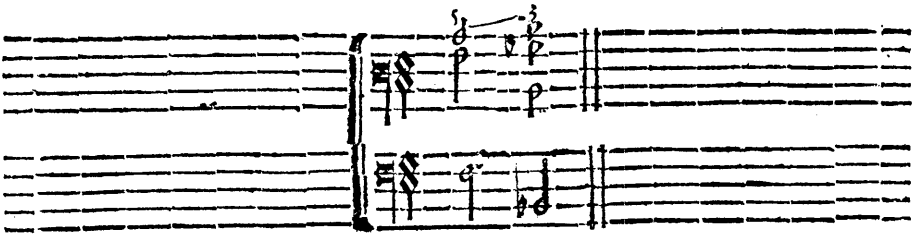
Baſſe fondamentale d'une Cadence irreguliere A. B. & d'une parfaite B. C.

L'on ne voudroit pas encore ſouffrir que la Tierce mineure montât ſur l'Octave de cette façon.



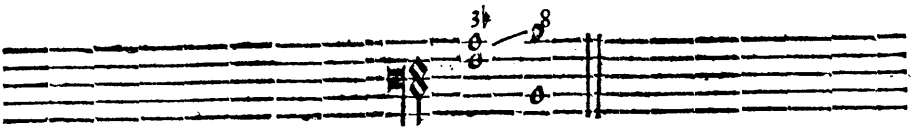
Cependant ce n'eſt pas la Tierce, & c'eſt la Quinte qui monte ſur la Tierce, ſelon l'Harmonie fondamentale.

EXEMPLE.



Basse fondamentale d'une Cadence parfaite.

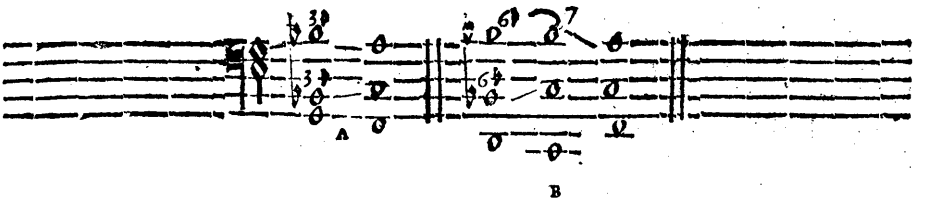
Il ne faut pas moins se regler sur la Modulation, que sur le lieu fixe que doit occuper un Interval déterminé par la regle, dans un Accord fondamental; car si je monte de la Tierce mineure à l'Octave dans le Ton de *La*, ou de *Re*, ainsi :



Cela ne vaudra rien; parce que l'Accord parfait sur qui la regle est établie, s'entendra en effet dans chaque Notte de la Basse, au lieu que je puis le faire dans le Ton de *Fa*, ou de *Si*♮; parce que l'Accord de Sixte qui est renversé du parfait, sera employé sur chaque Notte de cette Basse, l'Accord parfait y étant sous-entendu, ou pour lors ce ne sera plus la Tierce mineure, mais la Quinte qui montera. Ceux qui auront de la peine à se rendre sur cet article, n'ont qu'à examiner le premier exemple de la Sixte mineure, qui monte sur l'Octave dans le Ton de *Fa*, ou d'*Ut*, que tous les habiles gens pratiquent sans scrupule, en remarquant que cela ne vaudroit rien dans le Ton de Sol: & le tout, pour les raisons que nous venons d'alleguer.

Deplus, si la Tierce mineure, ou la Sixte mineure se trouvent doublées dans un Accord, l'on peut donner à l'une des Tierces, ou à l'une des Sixtes une progression contraire à celle qui leur est naturelle, pourvû que celle de l'autre Tierce & de l'autre Sixte soit conforme à la regle:

EXEMPLE.



A. La Tierce mineure descend ici comme elle le doit, aussi-bien que la Sixte mineure à B. après que celle-ci a resté sur le même degré pour former la Septiéme qui suit : mais leurs repliques doivent absolument monter, sans quoi l'on auroit de la peine à y éviter deux Octaves consécutives ; d'ailleurs la satisfaction que nous recevons du côté où l'Interval suit sa progression naturelle, est tellement parfaite, que sa replique ne nous paroît plus que comme un Son surnumeraire, qui se dérobe à nôtre attention. Cependant comme la Dissonance ne peut jamais être doublée, les Tierces doivent subir la même loi aux endroits où elles répresentent la Dissonance, sur tout la Tierce majeure ; & si la mineure peut en être exceptée, cela ne se souffre que dans des Pieces à plus de 3. parties, ou bien lorsque le sujet le demande absolument, soit par rapport au beau chant, à la *Fugue*, ou à de certaines imitations, qui font une partie de la beauté de la Musique.

CHAPITRE QUINZIE'ME.

Des occasions où la Septiéme doit être retranchée de l'Accord de la Neuviéme.

QUoique, selon nos remarques du Chap. X. il semble que la Septiéme doive toûjours faire partie de l'Accord de la Neuviéme, cependant elle n'y convient point, lorsque cet Accord de Neuviéme se fait sur une Notte tonique ; & en voicy la raison.

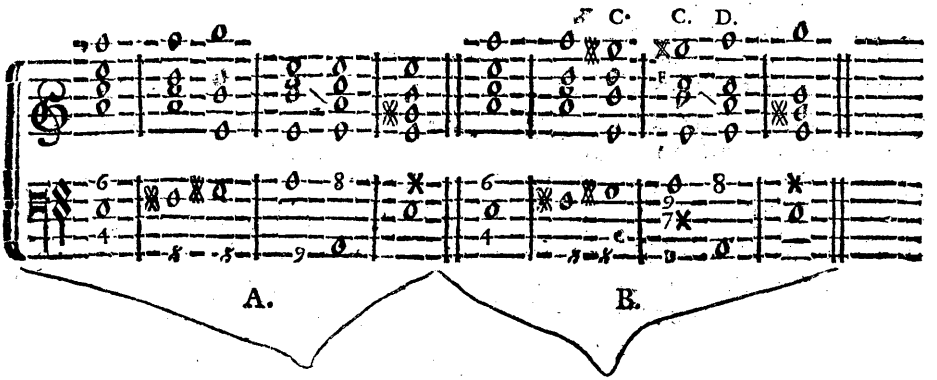
La Neuviéme ne peut se faire sur une Notte tonique, sans que celle-cy n'ait été précedée de sa Notte sensible, soit dans la Basse, soit dans les Accords : Si cette Notte sensible se trouve dans la Basse, l'on scait qu'elle ne peut souffrir sa replique, puisque sa progression est limitée ; sinon, cette replique monteroit également, & formeroit deux Octaves consécutives, quand même elle ne mon-

teroit qu'après la Basse ; car la Dissonance qui est une fois entenduë, fait souhaiter un certain Son après elle, où il faut qu'elle passe absolument ; & si la replique reste sur le même degré, pour passer ensuite à cet autre Son, c'est une suspension qui choque infiniment l'oreille, puisque cela détruit la satisfaction qu'elle devoit recevoir de la Consonance, qui a suivi en premier lieu la Dissonance proposée. Mais si cette replique descend, comme c'est le propre de la Septiéme, au lieu que la Notte sensible doit monter, pour lors la Notte tonique prétenduë n'est plus telle, & le Ton change ; de sorte que cela peut se faire dans les Tons majeurs seulement : car dans un Ton mineur, la Tierce mineure d'une Notte qui porteroit une pareille Septiéme, formeroit avec celle-cy un intervale de Quinte superfluë, dont il faut que le Son grave soit absolument audessous de tous les autres ; au lieu que la Tierce mineure qui fait ce Son grave, seroit icy audessus, & que dans le renversement, cela formeroit encore un intervale de Quarte diminuée, qui doit être absolument exclu de l'Harmonie ; parce que tout intervale par supposition, comme est celuy de la Quinte superfluë, ne peut se renverser, d'autant qu'il a lieu dans un Accord qui excede l'étenduë de l'Octave, & dont le Son grave ne peut changer de lieu.

Si la Notte sensible se trouve dans les Accords, ou dans le Dessus, elle peut rester pour lors sur le même degré, pour former la Septiéme de la Notte tonique, qui paroît ensuite dans la Basse : mais remarquez que cette Septiéme est toûjours superfluë ; & que comme telle, ce n'est point l'Accord de la Neuviéme qui y subsiste, & c'est celuy de la Onziéme, où la Tierce ne peut avoir lieu : car si la Tierce prend la place de cette Onziéme, l'Accord de la Neuviéme y est pour lors sous-entendu, & la Septiéme ne doit plus être prise pour superfluë, en ce qu'elle ne peut plus subsister comme telle, que dans l'Accord de la Onziéme, devant être regardée pour lors comme une Septiéme ordinaire, qui doit descendre ; mais le Ton change toûjours en ce cas, puisqu'une Notte tonique n'est point telle, dèslors qu'elle porte un Accord de Neuviéme, ou de Septiéme, n'y ayant que le parfait, & celuy de la Septiéme superfluë qui puissent lui être appropriez.

Si l'on peut donc faire entendre un Accord de Neuviéme audessus d'une Notte tonique, il faut toûjours éviter d'y joindre la Septiéme, qui ne peut être que superfluë en ce cas, & qui par consequent ne s'accorderoit pas avec le reste.

EXEMPLE.



L'Exemple A. eſt bon, & celuy de B. ne vaut rien à l'endroit où la Notte ſenſible eſt doublée à C. montant à D. de côté & d'autre, & formant une Quinte ſuperflue entre C. & F. où l'on trouveroit encore une Quarte diminuée, en mettant C. audeſſus d'F. & ſi cela peut ſe ſouffrir dans un Ton majeure, en ajoûtant pour lors un ✖ à la Notte F. remarquez que le Ton changeroit, & que la Notte tonique prétendue deviendroit pour lors Quatriéme Notte, comme cela ſe prouve par l'experience ; ainſi ſa Notte ſenſible ne ſeroit plus telle, & deviendroit une Septiéme ordinaire, qui deſcendroit pour lors, au lieu qu'elle monte à D. comme Septiéme ſuperfluë.

CHAPITRE SEIZIE'ME.

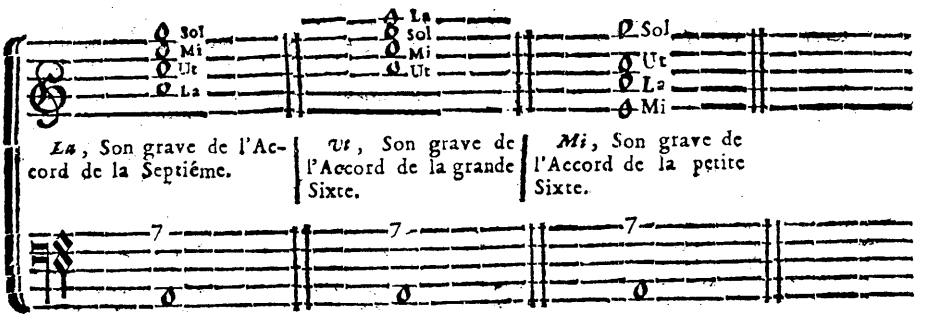
Des Conſonances Diſſonantes, où il eſt parlé de la Quarte, & de la fauſſe idée qu'on y a attachée par des Regles hors d'œuvres.

TOut Accord diſſonant ne peut être compoſé que de l'union des Conſonances ; & c'eſt de la comparaiſon que l'on fait de deux Conſonances priſes en particulier dans un Accord, que ſe forme la Diſſonance : ainſi dans l'Accord de la Septiéme, compoſé de l'union de deux Quintes, & de trois Tierces, l'on trouvera que les deux Sons extrêmes ſeront Diſſonans entr'eux, puiſqu'ils

ne font ni Quinte, ni Tierce enſemble, & qu'ils font au contraire Septiéme, ou Seconde par renverſement.

C'eſt ici où la plûpart des Muſiciens ſe trompent, en ce qu'ils n'examinent ſouvent que les intervales qui ſe trouvent entre la Baſſe & les autres Sons d'un Accord, ſans avoir égard aux differens Intervales que tous les Sons peuvent former enſemble, en les comparant les uns aux autres; deſorte qu'ils prennent quelquefois pour Conſonant, un Son qui eſt en effet Diſſonant : Par exemple, dans l'Accord de la petite Sixte, il ne s'y trouve que trois Conſonances, qui ſont la Tierce, la Quarte, & la Sixte ; mais ſi l'on confronte la Tierce avec la Quarte, l'on trouvera que ces deux Sons forment Diſſonance enſemble ; pareillement dans l'Accord de la grande Sixte, il s'y trouve trois Conſonances, qui ſont la Tierce, la Quinte, & la Sixte, où l'on trouvera encore une Diſſonance entre la Quinte & la Sixte : Donc ces Conſonances ſont Diſſonantes entr'elles, & il ne reſte plus qu'à ſçavoir diſtinguer celle qui forme la Diſſonance, ce qui eſt facile, en rapportant ces Accords à leur fondement; où l'on verra que dans l'Accord de la petite Sixte, c'eſt la Tierce qui forme la Diſſonance; & que dans celuy de la grande Sixte, c'eſt la Quinte, puiſque cette Tierce, & cette Quinte, ſont en effet la Septiéme du Son fondamental de l'Accord de la Septiéme, dont ces deux derniers dérivent.

EXEMPLE.



SON FONDAMENTAL.

La Notte *Sol* forme toûjours la Septiéme du Son fondamental *La*; & s'il eſt permis de renverſer le premier Accord de Septiéme, l'on voit que ceux qui en proviennent, ne ſont compoſez que des mêmes Sons ; & qu'en les rapportant à leur fondement, c'eſt toûjours la Notte *Sol* qui fait la Diſſonance. Cette preuve eſt d'autant plus évidente, que de quelque façon que l'on diſpoſe le premier Accord de Septiéme, ſoit en un Accord de petite Sixte, ſoit en un

Accord

Accord de grande Sixte, le Son qui fait la Dissonance proposée, sera toûjours préparé, & sauvé; de même que la Septiéme qui en est l'origine, sans que cela introduise aucune alteration dans le fond de l'Harmonie.

Il y a icy une exception à faire à l'égard de l'Accord de la grande Sixte, formé d'une Sixte ajoûtée au premier Accord parfait d'une Cadence irreguliere, où pour lors nous ne devons avoir que l'Accord parfait pour objet, & non pas celuy de la Septiéme, qui n'a point lieu dans cette Cadence; de sorte que la Dissonance est formée, en ce cas, de la Sixte ajoûtée: ce qui s'éclaircira encore davantage par la suite. Voyez le Chap. XVII. Art. III. & le Chap. XVIII.

Il n'y a pas long-temps que ces Accords de petite & de grande Sixte sont en usage; il y a même encore des Musiciens qui ne veulent point les recevoir, abandonnant ainsi ce que l'experience leur offre, pour se soûmettre à des Regles, que l'on peut appeller fausses; en ce que d'un côté il y est dit sans distiction, que la Quarte est une Dissonance; & de l'autre, que l'on peut faire syncoper la Basse sous cette Quarte, toûjours prise pour Dissonance, de même que sous toute autre Dissonance; ce qui induit dans une infinité d'erreurs, dont il est à propos de nous relever. Or comme nous avons à combattre icy des opinions presque generalement reçûës, nous ne pouvons nous dispenser de ramener chaque chose à son principe, pour arriver ensuite au but que nous nous proposons: & l'exacte recherche que nous allons faire du principe, servira même à prouver, que ce qui paroît de nouveau dans nos Regles, n'est qu'une suite de celles que nous voulons détruire icy, lesqu'elles n'ont été fondées que sur les differentes proprietez de la Dissonance, qui proviennent chacune d'une source differente, & qui demandent par consequent chacune une Regle particuliere; ce que nous allons distribuer par Articles, pour en donner une intelligence plus distincte.

ARTICLE PREMIER

DU PRINCIPE DE LA DISSONANCE; Lequel des deux Sons d'un Intervale doit estre pris pour Dissonant, & pour lequel de ces deux Sons la Regle de préparer, & de sauver la Dissonance a été établie.

Le même principe qui engendre les Consonances, engendre également les Dissonances; c'est à ce Son premier, & fondamental que tout se rapporte; c'est de sa division que s'engendrent tous les

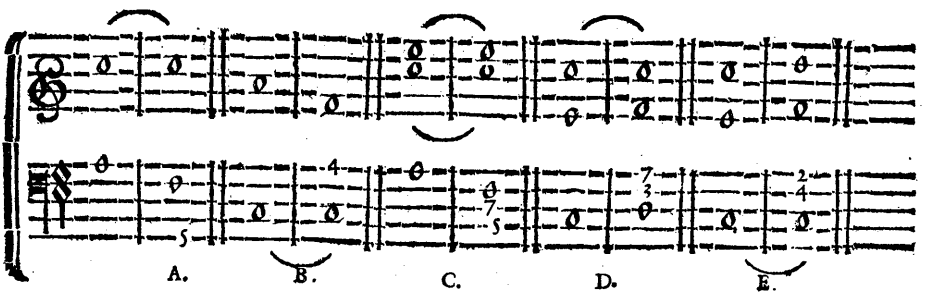
Intervales, qui ne ſont tels, que par rapport à ce premier Son. Les Intervales de Tierce, de Quinte, & de Septiéme qui les comprennent tous (comme nous l'avons fait aſſez ſentir au premier Livre, & comme nous l'expliquons encore au Chap. XIX de ce Livre) prennent leur ſource à ce premier Son; donc il eſt le principe de la Diſſonance, puiſque la Septiéme n'eſt formée que de la comparaiſon d'un Son engendré à ce premier Son; & puiſque nous remarquons que toute autre Diſſonance (n'étant queſtion icy que de la Diſſonance que nous diſtinguons en *Mineure*) ne peut être formée que d'un Intervale de Septiéme, ou de celui de la ſeconde qui en eſt renverſé; les Intervales de Neuviéme, & de Onziéme, dite Quarte, ne pouvant détruire cette propoſition, puiſqu'en retranchant le Son ſurnumeraire des Accords où ces Intervales ont lieu, il n'y reſte plus pour toute Diſſonance, que celuy de la Septiéme, ou de la Seconde.

Nous ne pouvons conclure autre choſe de ces remarques, ſinon, que la Diſſonance n'a qu'un principe : car la Tierce, & la Quinte qui compoſent l'Accord de la Septiéme, ne peuvent ſervir icy de principe à la Diſſonance; puiſque ces Intervales comparez à la Septiéme, ne forment point de nouvelles Diſſonances mineures, & forment au contraire les mêmes Intervales, c'eſt-à-dire, la Tierce, & la Quinte avec cette Septiéme; obſervation qui nous ſervira dans la ſuite.

Nous conclurons de plus, que le principe étant parfait par luy-même, & étant également la ſource des Conſonances, & des Diſſonances, ne peut être regardé comme Diſſonant; & que par conſequent, la Diſſonance ne peut reſider que dans le Son qui luy eſt comparé : verité d'autant plus évidente, que la regle de *Préparer* la Diſſonance en la faiſant *Syncoper*; & de la *Sauver* en la faiſant deſcendre enſuite, ne regarde que le Son aigu de la Septiéme, & non pas le Son grave qui en eſt le principe; où l'on s'apperçoit en même temps que lorſque cette Septiéme eſt renverſée dans un Accord de Seconde, & que le principe occupe pour lors l'aigu, pendant que le Son qui regarde la Regle, occupe le grave; c'eſt ce Son grave qui doit *Syncoper*, & deſcendre enſuite; preuve que cette Regle n'a lieu qu'à l'égard du Son diſſonant, & non pas à l'égard de ſon principe; de ſorte que ſi l'on doit donner pour regle de faire ſyncoper la Baſſe, ce ne peut être que dans cette ſeule occaſion : car ſi elle peut ſyncoper ailleurs, cela provient d'un autre principe, qu'il faut expliquer avant que d'en faire mention. Par exemple, lorſque la Tierce, ou la Quinte ſyncopent pendant qu'elles accompagnent la Septiéme, cela provient de la progreſſion naturelle aux Conſo-

nances, & non pas de la Regle établie pour les Dissonances; de même que lorsque nous faisons syncoper à nôtre gré une Consonance quelconque, cela dépend du goût, & non pas de la Regle, à laquelle il n'y a que les Dissonances qui doivent s'assujettir; ainsi lorsque la Basse syncope sous la seconde, c'est que le Son de cette Basse est en effet le Son dissonant, qui doit s'assujettir à la Regle. Mais prenez garde icy que le principe de ce Son dissonant reside uniquement dans le son aigu de la Seconde, qui selon l'ordre naturel, est le grave de la Septiéme, & non pas dans les autres Sons qui accompagnent cette Seconde; de même que le principe de la Septiéme réside uniquement dans le Son grave de cet Intervale, & non pas dans les autres Sons qui l'accompagnent, & qui peuvent syncoper au gré du Compositeur, ou conformément à la progression qu'ils doivent tenir par rapport à celle de la Basse; par consequent le Son grave de la Seconde ne syncope pas à l'égard de la Quarte, ni de la Sixte, mais à l'égard du Son aigu de cette Seconde qui est le principe de la Dissonance; sinon, il s'y trouveroit autant de principes, que de Sons à l'égard desquels on prétendroit que la Dissonance dût syncoper. Si l'on veut au contraire que les Sons aigus de la Seconde & de la Quarte soient icy dissonans. Voyez dans combien d'erreurs cette fausse idée nous jettera : la Regle n'aura plus de solidité; ce ne sera plus le Son dissonant qui devra syncoper, & l'on pourra, dans l'incertitude, faire syncoper à son gré tel Son que l'on voudra; la Septiéme ne sera plus l'objet de toutes les Dissonances, & son principe y sera pour lors confondu.

EXEMPLE.



Si la Quinte syncope à (A,) cela provient de la suite naturelle des Consonances, & de la fantaisie du Compositeur de faire entendre la Quinte plûtôt qu'une autre Consonance; mais cela ne s'observe point pour s'assujettir à la regle qui concerne la Disso-

nance : Et si la Basse syncope sous la Quarte à (B), cela ne provient que du renversement de cette Quinte syncopée : Si la Quinte syncope encore à (C), c'est toûjours pour les raisons que nous venons d'alleguer ; mais si la Septiéme syncope en même temps, c'est parce qu'on y est forcé par la regle qui l'ordonne : Si la Septiéme syncope encore à (D,) c'est toûjours par rapport à la regle, où l'on voit que la Tierce qui est une Consonance, ne syncope point ; & lorsque la Basse syncope à (F), c'est qu'elle represente le Son aigu de cette Septiéme que regarde la Regle ; mais la Quarte qui s'y trouve, ne syncope point, parce qu'elle est consonante, & que selon l'Harmonie fondamentale elle represente la Tierce de l'Accord (D) : Ainsi, de même que la Septiéme syncope à (D.) par rapport à son principe qui est dans la Basse, de même aussi la Basse de la Seconde syncope à (F.) par rapport à son principe, qui par renversement est dans le Dessus, où il forme le Son aigu de cette Seconde ; & non pas par rapport à la Quarte qui n'y sert que d'accompagnement ; de même que la Septiéme n'a point syncopé à (C.) par rapport à la Quinte, ni à (D.) par rapport à la Tierce.

Pour juger sainement de cecy, il n'y a qu'à remarquer que toute Dissonance mineure ne peut être formée que d'un Intervale de Septiéme, ou de Seconde par renversement ; ce qui est infaillible dans les Accords complets ; car ce qui ne se rencontrera pas entre une partie & la Basse, se trouvera pour lors entre deux parties superieures ; en se souvenant que la Regle ne regarde uniquement que le Son aigu de la Septiéme, lequel, par renversement, devient le grave de la Seconde.

ARTICLE SECOND.

Quel est l'Accord original de tous les Accords dissonans ; La quantité des Dissonances, & des Sons qu'il contient ; Et quelles en sont les bornes.

Si la Septiéme est l'origine de toutes les dissonances, pareillement l'Accord de la Septiéme est l'origine de tous les Accords dissonans.

Cet Accord ne contient que quatre Sons differens dans sa construction, il ne s'y trouve qu'une dissonance mineure, qui est la Septiéme, & le tout est renfermé dans les bornes de l'Octave.

Comme l'Accord de la Septiéme n'est formé que d'une Septiéme ajoûtée à l'Accord parfait ; par consequent cet Accord parfait doit toûjours subsister dans celuy de la Septiéme : Or si le Son grave

& fondamental d'un Accord parfait peut porter indifferemment une Tierce majeure, ou mineure, nous devons nous appercevoir que lorsqu'il porte la Tierce majeure, cette Tierce forme souvent une nouvelle dissonance avec la Septiéme ajoûtée, laquelle Tierce devient pour lors l'origine de toutes les dissonances, que nous distinguons en *Majeures*. Mais la progression imposée par la regle à la dissonance mineure, qui est toûjours la Septiéme en question, ne change point pour cela : Ainsi cette nouvelle dissonance majeure ne doit point nous arrêter icy, puisque les Accords étant complets, on y trouvera toûjours l'Intervale de Septiéme, ou de Seconde, dont on sçait à présent le Son qui doit se soumettre à la regle : Car la Tierce, qui ne peut être separée de l'Accord parfait, n'empêche point à la dissonance de suivre son cours naturelle ; & bien que cette Tierce étant majeure puisse former une nouvelle dissonance avec la Septiéme, elle n'en est point absolument le principe, qui réside, sur tout, dans le Son grave & fondamental de cette Tierce, & de cette Septiéme.

Pour se convaincre de l'origine de tous les Accords dissonans dans celuy de la Septiéme, nous n'avons qu'à considerer si tous ceux qui proviennent de son renversement, contiennent un moindre, ou un plus grand nombre de Sons, & de Dissonances, s'ils sont renfermez dans les mêmes bornes, & de plus s'ils alterent en aucune façon la *Modulation* ; de sorte que si nous trouvons par tout un rapport exact, nous ne pouvons plus douter de leur origine dans celuy de la Septiéme, qui est le premier dissonant que les raisons harmoniques puissent nous offrir. Et si l'on voit en effet que les Accords de Seconde, de fausse-Quinte, & de Triton, reçûs unanimement de tous les Musiciens, tirent leur principe de cet Accord de Septiéme, dans toute la regularité que nous venons de le dire ; pourquoi ne recevra-t-on pas également ceux de petite & de grande Sixte, qui peuvent joüir sans difficulté des mêmes privileges : Car si chacun de ces Accords renversez ne peut être formé que de la liberté que l'on a de prendre pour Basse l'un des Sons de cet Accord de Septiéme ; nous ne voyons pas pourquoy l'on peut prendre pour Basse la Tierce, ou la Septiéme du Son grave de cet Accord de Septiéme, pour en former ceux de fausse-Quinte, de grande Sixte, de Seconde, & de Triton ; pendant que l'on ne pourra prendre pour Basse la Quinte du Son grave de ce même Accord de Septiéme, pour en former celuy de la petite Sixte majeure, ou mineure, ayant confondu icy celuy de la grande Sixte avec celuy de la fausse-Quinte ; parce qu'ils ont un Son grave, commun par rapport à l'Accord fondamental dont ils dérivent, où il n'y a de

difference que du majeur au mineur, de même que dans les Accords de Seconde, & de Triton. La dissonance mineure se trouve par tout dans l'Intervale de Septiéme, ou de Seconde, elle y est formée du Son aigu de la Septiéme, ou du grave de la Seconde, & elle y suit toûjours la progression qui luy est fixée par la regle.

Seroit-ce, parce que Zarlin, ou quelques autres Auteurs, n'ont point fait mention de ces Accords de petite & de grande Sixte, ou parce que la Quarte se rencontre dans l'Accord de la petite Sixte, que l'on n'auroit point voulu recevoir ces Accords ? Cependant Zarlin n'a point parlé de l'Accord de la Septiéme, où la Tierce majeure forme une nouvelle dissonance avec cette Septiéme, bien qu'il ait parlé de ceux de la fausse-Quinte, & du Triton qui en dérivent; & cela n'a pas empêché qu'on n'ait pratiqué ce dernier Accord de Septiéme; ainsi de plusieurs autres Accords qui ne sont venus à nôtre connoissance que par succession de temps. Ce seroit donc se contredire, que de rapporter une pareille autorité : Pour ce qui est de la Quarte qui se rencontre dans l'accord de la petite Sixte, la raison pour laquelle elle n'est point dissonante dans l'accord de la Seconde (comme nous avons tâché de le prouver dans l'article précédent) est encore la même icy; mais de plus, l'on doit y remarquer que si la Dissonance reside dans le Son aigu de la Septiéme, ou dans le grave de la Seconde, cette Quarte jointe à la Tierce y forme l'un ou l'autre de ces deux Intervales, selon leur differente disposition, & que par consequent c'est la Tierce qui forme la Dissonance, & non pas la Quarte; de même que dans l'accord de la Seconde, c'est la Basse qui forme cette dissonance, que dans l'accord de la grande Sixte, c'est la Quinte jointe à la Sixte, qui forme toûjours cette dissonance, & que dans l'accord de la Onziéme, dite Quarte, c'est cette Quarte jointe à la Quinte qui forme encore cette dissonance; de sorte que par ce juste examen, il est facile de revenir de la fausse idée qu'on a eu jusqu'à present de la Quarte.

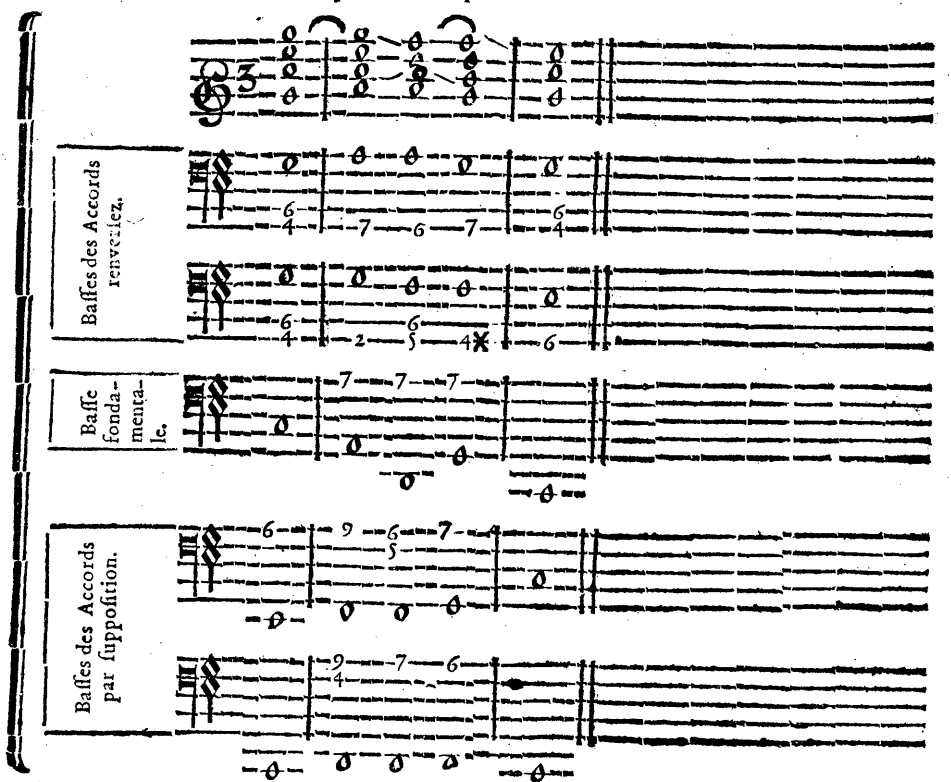
Remarquons en passant que tous ces Accords peuvent se reduire en celuy de la Septiéme dans une division par Tierces, excepté celuy de la Onziéme, d'où nous sommes obligez de donner ce nom à ce dernier intervale, parce que la reduction par Tierces ne peut s'y faire qu'en retranchant le Son de la Basse, avec lequel pour lors le Son aigu forme une Onziéme, & non pas une Quarte, lors que l'accord est arrangé selon sa division naturelle; au lieu que la Quarte dans les Accords de la Seconde & de la petite Sixte est renfermée dans les bornes de l'Octave, tous les Sons des Accords ainsi renfermez dans les bornes de l'Octave, pouvant se renverser au gré du Compositeur; mais l'on ne peut en faire autant du Son grave des Ac-

cords de Neuviéme & de Onziéme, qui ne doit jamais changer de lieu.

Au reste, si l'on ne peut plus disconvenir que l'accord de la Seconde ne soit renversé de celuy de la Septiéme, & que par consequent la seconde ne soit renversée de la Septiéme, il faut convenir en même temps que la Quarte est renversée de la Quinte, &c. mais pour une plus grande assurance, ne consultons plus un accord dérivé, lorsque nous pouvons en trouver toutes les proprietez dans son accord fondamental, & nous sçaurons pour lors à quoy nous en tenir, en ne considerant point les intervales dans eux-mêmes, mais dans ceux qu'ils representent, & qui ne consistent que dans la Tierce, la Quinte & la Septiéme, dont les Accords fondamentaux qui sont le parfait, & celuy de la septiéme sont composez, & dont la progression n'est déterminée que par celle du Son grave de l'un de ces deux Accords.

EXEMPLE.

Ces Accords servent pour chaque Basse.



L'on trouvera icy que les seuls Accords parfaits, & de Septiéme

qui regnent dans la Basse fondamentale forment tous les autres ; que la dissonance est par tout la même ; qu'elle suit toûjours la même progression ; que les Accords contiennent par tout une même quantité de Sons renfermez dans l'étenduë de l'Octave, à l'exception des Sons surnumeraires des Basses qui portent des Accords par supposition, où la Neuviéme se trouve d'un côté, & la Onziéme de l'autre ; & que la *Modulation* n'est aucunement alterée, de quelque Basse, & de quelques Accords que l'on se serve ; d'ailleurs il faut retrancher dans les Accords dissonans l'Octave de chaque Basse dont on fait la preuve ; autant que cela sera necessaire pour éviter les deux Octaves consecutives.

Les Nottes liées par un demi cercle ⌒ marquent les dissonances préparées par la Syncope ; & la petite ligne ╲ qui les suit, marque comme elles se sauvent en descendant, où l'on pourra remarquer que la Tierce dans l'Accord de la petite Sixte, la Quinte dans celuy de la grande Sixte, & la Basse dans l'Accord de la Seconde forment toûjours la dissonance representée par la Septiéme de la Basse fondamentale ; la même Septiéme formant également cette dissonance dans les Accords par supposition en retranchant le Son surnumeraire de leurs Basses.

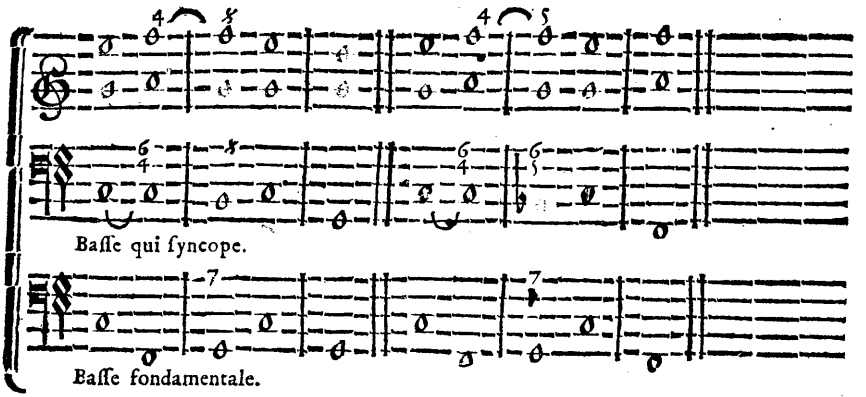
ARTICLE TROISIE'ME.

Que si l'on traite la Quarte de dissonance, lorsque la Basse syncope, l'on détruit la regle la plus belle, & la plus générale qu'il y ait dans la Musique.

La regle de preparer toute dissonance par une consonance est si générale, qu'elle ne souffre point d'exceptions ; cependant si l'on vouloit que la Quarte fut dissonante lorsque la Basse syncope, cette regle seroit fausse, puisque la Basse descendant diatoniquement après la syncope, comme cela se doit naturellement, la Quarte y prepare toûjours la fausse-Quinte, ou la Quinte dissonante dans un Accord de grande Sixte.

EXEMPLE.

EXEMPLE.



Cette suite d'Harmonie est la plus naturelle, & l'on ne peut objecter icy que l'imperfection de la premiere syncope, qui ne commence pas dans le *temps mauvais;* mais pour y être obligé, il faut pour lors que la Seconde fasse partie de l'accord de Sixte-Quarte, ou qu'elle y soit sous-entenduë; car cette Seconde étant, en ce cas, l'objet de la Dissonance, l'on ne peut se dispenser de faire commencer la syncope dans le *temps mauvais*, en la faisant finir dans le *temps bon;* supposé qu'il ne se trouve pas une autre Dissonance immediatement auparavant, laquelle aura syncopé selon la regle. Lorsque nous disons que toute Dissonance doit être preparée par une consonance, cela ne doit s'entendre qu'autant que la Dissonance peut être préparée.

ARTICLE QUATRIE'ME.

Du défaut des Auteurs dans l'établissement des Regles de l'Harmonie: Des differents principes de ces regles, & des erreurs qu'elles sément.

Tous ceux qui ont voulu nous prescrire des regles de l'Harmonie, en ont abandonné le principe; le premier Son & le premier Accord qui se sont offerts à eux, n'y ont eu aucun privilege; tout y a été égal? Nous a-t-on parlé de l'ordre de la perfection des consonances, ce n'a été que pour déterminer celles qui devoient être preferées dans un remplissage d'Accords? Nous a-t-on voulu donner quelques raisons de la progression particuliere aux Tierces & aux Sixtes; ce n'a été que par des comparaisons? en est-on venu enfin aux dis-

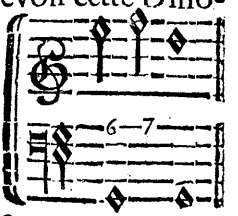
ſonances, tout y a été confondu, la Seconde, la Septiéme, la Neuviéme; & ſi l'on dit qu'elles doivent être toûjours preparées, l'on donne des regles du contraire; ſi l'on dit qu'elles doivent être preparées & ſauvées d'une conſonance, l'on ſe contredit ailleurs; l'on ne dit pas pourquoy les unes veulent monter, & les autres deſcendre; l'on nous en cache le principe, & chacun ſelon ſa portée nous en dit ce que l'experience luy apprend. Or bien que l'experience ſoit ſeule capable de convaincre; il n'en eſt pas de la Muſique comme de pluſieurs autres Sciences, où les ſens nous font appercevoir les choſes d'une façon que nous ne pouvons plus en douter; ce qui dépend de l'œil eſt moins ſuſceptible d'illuſion, que ce qui dépend de l'oreille, tel approuvera un Accord, qui déplaît à un autre; d'où vient cette contrarieté de ſentimens parmi les Muſiciens, chacun s'obſtine à ſoûtenir ce que ſon imagination, ou ce que ſon peu d'experience luy fournit, & l'autorité entr'eux l'emporte preſque toûjours ſur la raiſon & ſur l'experience; mais ſurquoy eſt fondée cette autorité; quel eſt celuy qui a appuyé ſes raiſons ſur un principe ſolide, & qui pourra nous répondre de la parfaite juſteſſe des organes de celuy qui oſera ſe vanter d'avoir une experience conſommée? L'on voit que tout au contraire, la raiſon ny l'experience n'ont pû guider ceux qui nous ont donné des regles de la Muſique; car à commencer depuis Zarlin, ils ne ſe ſont attachez qu'à chaque intervale en particulier; de ſorte que le principe ſubſiſtant uniquement dans le Son premier & fondamental, & enſuite dans l'accord qu'il doit porter, l'on ne pouvoit déterminer les proprietez d'un intervale, que préalablement l'on n'eût déterminé celles de ce Son fondamental, & enſuite celles de l'accord complet dont il doit être accompagné, & ſans lequel l'Harmonie eſt imparfaite; ſinon la raiſon & l'experience ſont d'un foible ſecours; la raiſon n'a plus de force, dès qu'on s'éloigne du principe, & l'experience ne peut que nous tromper dans cette conjoncture: Si nous examinons un intervale en particulier, nous ne pourrons jamais en définir les proprietez, ſi nous n'examinons en même temps tous les differents Accords où il peut avoir lieu; icy l'un des Sons de cet intervale doit deſcendre, là il doit monter, icy ſa progreſſion eſt conjointe, là elle eſt disjointe, icy il eſt diſſonant, là il eſt conſonant, icy il doit ſyncoper, là il ne le peut: & voilà juſtement le ſujet de l'obſcurité des regles qu'on nous en a données. Par exemple, on nous dit que toute Diſſonance doit être preparée en ſyncopant; & enſuite que la Baſſe peut auſſi ſyncoper ſous une Diſſonance; en quoy il ſe trouve une contradiction; car, ou la Diſſonance peut n'être point preparée en ſyncopant, ou la Baſſe qui ſyncope forme elle-même la Diſſonance; cette concluſion

eſt la plus juſte que l'on puiſſe tirer de ces deux Regles oppoſées ; & peut-être qu'on n'y a jamais penſé ; il eſt donc à propos de s'expliquer là-deſſus.

1°. La Baſſe, ou une autre partie peuvent ſyncoper indifferemment, lorſque l'on fait paſſer une ou pluſieurs Diſſonances pour le goût du chant ; mais cet objet ne doit point nous arrêter icy.

2°. Comme la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait ne peut en être ſeparée, lorſque la Septiéme ajoûtée à cet Accord parfait ſyncope ; il ſe trouve pour lors que cette Septiéme ſyncope également par rapport à cette Tierce majeure, & par rapport au Son fondamental de l'Accord ; de ſorte que cette Tierce majeure devenant en ce cas l'objet de toutes les Diſſonances majeures & ſuperfluës, ſi elle ſe ttouve dans un Accord renverſé, où la Diſſonance mineure qui eſt cette Septiéme, occupe le grave ; cette Diſſonance mineure ſyncopera toûjours, ſi elle doit être preparée, & ce n'eſt donc icy que par rapport à la Diſſonance majeure que la Baſſe ſyncope, mais bien plus préciſément encore par rapport au Son fondamental qui ſubſiſte dans l'Accord complet ; cependant il eſt bon de faire ſentir cette eſpece d'exception, pour ne point laiſſer de doutes ; & de plus, parce que nous avons un Accord par ſuppoſition, où le Son ſurnumeraire ajoûté à la Baſſe étant bien plus diſſonant que les autres, doit ſyncoper lorſque la Diſſonance majeure qui forme pour lors une Septiéme ſuperfluë, ſe trouve dans le Deſſus, * à quoy Mr. de Broſſard n'a point fait attention, bien qu'il eût pû s'appercevoir dans la Table d'Angelo Berardi qu'il rapporte dans ſon Dictionaire, que la Septiéme oú la Baſſe ſyncope eſt ſuperfluë, puiſqu'il n'y a que cette Septiéme qui puiſſe ſe ſauver naturellement de l'Octave, en ce cas, comme cela y eſt préciſément marqué, pour ce qui eſt de la Quarte où la Baſſe ſyncope, Berardi s'y eſt trompé auſſi-bien que les autres, puiſque cette Quarte n'eſt point diſſonante en ce cas.

3°. Lorſque la Diſſonance ne peut pas être preparée (ſelon ce que nous en avons dit au Chap. XIII.) La Baſſe ſyncope ſouvent, mais ſeulement dans une Harmonie renverſée, pour recevoir cette Diſſonance après avoir porté une conſonance, conformément à cet Exemple de Maſſon. *Pag.* 77.

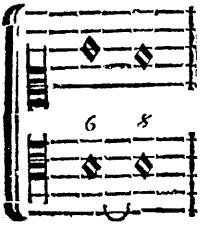


4°. La Baſſe ſyncope autant que l'on veut, lorſque l'on ne fait

* Monſieur DE BROSSARD, p. 133.

passer au dessus d'elle, que des Sons contenus dans l'Accord de la premiere Notte qui commence la syncope, conformément à cet Exemple de Zarlin.

Terza parte, cap. 30. fol. 210.



Voilà les differens principes de la Regle qui permet de faire syncoper la Basse; mais si on ne les explique point, on nous laisse toûjours dans l'erreur, on ne sçait plus si c'est la dissonance ou la consonance qui doit syncoper, on ignore par consequent la route que doit tenir ensuite la Notte syncopée, &c. Ainsi l'embarras où nous jette cette Regle se trouve développé dans la simplicité de ces principes, que nous reduisons en deux Regles certaines & sans exception; la premiere de preparer par une consonance toute dissonance qui peut être preparée; & la seconde de faire entendre après une consonance, soit en descendant, soit en montant, la dissonance qui ne peut être preparée; ces deux regles se puisant dans la progression de nôtre Basse fondamentale sous les Accords fondamentaux; le reste ne dépendant que du goût, puisqu'on est libre de choisir pour Basse tel Son que l'on veut d'un accord; de sorte que ce Son faisant partie d'un accord consonant, & d'un accord dissonant qui suit, ou pour lors la Dissonance ne peut être preparée, l'on voit bien que ce Son doit syncoper en ce cas, ou rester sur le même degré, ce qui est à peu-près la même chose; à plus forte raison, si l'on ne change point le fond de l'Accord, en faisant seulement passer plusieurs Sons de ce même accord les uns après les autres, pendant que la Basse reste sur le même degré ou syncope; & la regle de faire syncoper la Basse, en ce cas est hors d'œuvre, vû que cela est libre; cependant ce n'est que sur ces differentes proprietez que l'experience a fait entrevoir, que cette Regle a été établie; mais pour ne vouloir point toucher à la regle de faire syncoper toute Dissonance, on l'a détruit presqu'entierement par celle de faire syncoper la Basse sous la Quarte, sous la Septiéme, &c. puisque selon la premiere regle, la Basse est dissonante lorsqu'elle syncope, & par consequent la Quarte & la Septiéme ne le sont plus; on n'en convient pas, & cependant on le laisse à entendre: Qu'étoit-il donc necessaire, nous le repetons encore, de faire mention de cette syncope de la Basse, puisque si elle syncope sous la Seconde, sous le Triton, & sous la Septiéme superfluë, c'est

en se soûmettant toûjours à nôtre premiere Regle de faire syncoper la Dissonance mineure ; & si elle syncope ailleurs, cela n'est plus du ressort de cette Regle, cela dépend uniquement de la fantaisie, ou de la progression naturelle aux consonances, par rapport à celle de la Basse fondamentale dans les Accords fondamentaux, comme de faire syncoper la Quinte, ou toute autre consonance ; ainsi pour s'être rendu trop esclaves de la syncope, on en a poussé les dépendances trop loin.

Il y a encore un autre défaut dans les regles, qui est de ne point donner à connoître assez précisément la progression que chaque Partie doit tenir, lorsqu'on dit que la Sixte doit suivre la Quinte, que la Septiéme doit être sauvée de la Tierce, de la Quinte ou de la Sixte, &c. Car tantôt l'une des parties doit rester sur le même degré, & tantôt chacun doit se mouvoir, tantôt l'une doit monter ou descendre, &c. au lieu que nous applanissons tous ces doutes, en donnant d'abord des regles si précises & si intelligibles de la *Modulation* qui doit nous guider par tout, que l'on ne peut s'y tromper, & en disant ensuite que toute dissonance mineure doit descendre diatoniquement, & que toute dissonance majeure doit monter d'un semi-Ton, quelque route que tienne la Basse, ces Dissonances étant faciles à reconnoître dans leur origine ; mais comme nous nous expliquons ailleurs sur ce sujet, nous n'en dirons pas d'avantage à present.

CHAPITRE DIX-SEPTIE'ME.

De la Licence.

ARTICLE PREMIER.

De l'Origine de la Licence.

C'Est toûjours du même principe que nous devons tirer nos consequences, c'est-à-dire, de la progression de la Basse fondamentale dont on est déja instruit ; mais si cette progression que nous supposons ici consonante n'a pas été bornée dans les Accords consonans, il n'en est pas de même pour les dissonans, bien qu'elle y augmente d'un nouvel intervale dont se forme la dissonance ; cette dissonance tire son principe de l'Accord parfait, auquel elle a été ajoûtée, & ne peut subsister sans luy ; pareillement l'Accord parfait tire son principe du Son qui en est le plus grave, & qui sert par consequent de fondement à cet Accord, de même qu'à la dissonance

qui lui a été ajoûtée ; aussi nous remarquons dans l'Harmonie la plus naturelle, que lorsqu'il s'agit de faire entendre, & de *sauver* la Dissonance ; la Basse fondamentale procede toûjours du côté de ce Son grave, comme ayant besoin de cet appuy pour se fortifier contre la dureté de cette Dissonance ; si le principe se perd dans la dissonance, la Basse fondamentale le cherche avec plus d'attention dans sa progression, elle descend de Tierce ou de Quinte en pareil cas ; encore la Dissonance n'y est-elle sauvée agréablement que dans la progression de Quinte, cet intervale étant le premier de tous, quant à l'Harmonie, puisque l'Octave n'y est regardée que comme une replique ; mais dès que cette Basse descend de Septiéme ou monte de Seconde, on commence à s'y appercevoir de la *Licence*, quoique la Dissonance puisse y être *preparée* & *sauvée* d'une consonance ; preuve de la verité qui vient d'être proposée, en ce que la Basse s'approche toûjours de son principe en descendant de Septiéme ; cependant cet intervale devant son origine au bon goût plus qu'à la nature, puisqu'il ne se trouve point dans les operations les plus naturelles, faisant partie du corps Harmonique, de même que les autres intervales qui composent l'Accord parfait ; c'est aussi de lui seul que provient la *Licence* ; en quoi ceux qui disent que nous ne devons la *Licence* qu'au bon goût, sont bien plus excusables, que ceux qui sans écouter la raison ni l'experience, rejettent toutes les *Licences* qui ne tombent point sous leurs sens. C'est donc dans cette derniere progression de la Basse fondamentale en descendant de Septiéme, ou en montant de Seconde, que la *Licence* commence à s'appercevoir, puisque la *Cadence rompuë* en est formée ; interruption qui choque l'oreille en quelque façon ; car c'est dans le même moment où la conclusion desirée semble devoir se faire sentir par une *Cadence parfaite*, que l'oreille est suprise par cette interruption. Or cette surprise ne provient que de ce qu'on s'éloigne du naturel, & l'on ne peut s'en éloigner que par *Licence*. De plus, si la progression naturelle à la Basse fondamentale est de descendre de Tierce, de Quinte & même de Septiéme, pour faire entendre la Dissonance *preparée* & *sauvée* ; nous devons encore attribuer à la *Licence* les progressions renversées de ces premieres, où la Dissonance peut être entenduë sans *preparation*. En un mot, tout ce qui s'écarte de ce principe naturel, soit dans les premieres progressions, soit dans *la supposition* ou dans *l'emprunt* du Son fondamental, soit dans l'alteration de l'un de nos deux Accords fondamentaux ; tout cela, dis-je, ne peut être attribué qu'à la *Licence* ; mais en même tems, ce seroit donner des bornes trop étroites à l'Harmonie, de vouloir la restreindre à ce qu'elle a de plus naturel ; ce seroit lui ravir ses droits, de

ne pas se soûmettre à toutes ses proprietez ; ce seroit enfin vouloir se priver de l'usage de ses sens, & s'éloigner absolument de la raison, de ne pas recevoir tout ce que cette Harmonie nous offre dans son principe, qui subsiste uniquement dans les intervales de Tierce, de Quinte & de Septiéme, dont se forment les Accords fondamentaux, & la progression de la Basse fondamentale ; aussi n'avons-nous aucune *Licence* à proposer qui ne provienne de cette source.

Il y a déja quelque tems que l'on ne s'attache plus à satisfaire la raison sur la Musique, nos grands Maîtres se contentent seulement de plaire, faisant peu de cas de la critique de certains scrupuleux, qui trop esclaves du sentiment d'un Auteur, bornent leur raison, & toute leur experience à le suivre. Ceux-ci, par exemple reçoivent la *Cadence rompuë*, pendant qu'ils rejettent plusieurs suites d'Accords engendrées de son renversement ; & le renversement leur est inconnu ici, pendant qu'ils l'observent dans les Accords de *Sixte*, de *Seconde*, de *Triton*, de *fausse-Quinte*, &c. Zarlin d'un autre côté admet l'accord de la *Neuviéme*, pendant qu'il oublie la Quinte superfluë, sans laquelle cet Accord, & même celui de la Septiéme ne peuvent subsister sur la mediante des Tons mineurs ; il admet ensuite les Accords de *Triton* & de *fausse-Quinte*, pendant qu'il en oublie le fondement ; parce qu'il ne pouvoit s'imaginer apparemment qu'un accord de Septiéme pût contenir de pareilles dissonances, & lorsqu'il parle d'un autre accord de Septiéme, il perd de vûë ceux de *petite* & de *grande Sixte*, qui en sont renversez, bien que les Accords de *Seconde*, de *Triton* & de *fausse-Quinte* soient également renversez de celui de la Septiéme, & que la difference de l'accord de la *grande Sixte* à celuy de la *fausse-Quinte* ne consiste que dans celle de la Tierce majeure ou mineure, dont on accompagne indifferemment le Son grave d'un accord de Septiéme. Jugez de-là s'ils sont bien fondez, & si la critique de ceux qui se gouvernent sur de pareils principes, merite quelques attention ; si on leur demande des raisons, ils citent l'autorité des Regles, & si pour les convaincre du mauvais sens qu'ils donnent à ces Regles, ou des exceptions qu'elles peuvent souffrir, on les prie d'entendre, & de s'en remettre à l'effet que produit une Musique composée en apparence contre ces Regles, ils deviennent sourds. Voilà en quoi consiste le genie de la cabale, qui s'est élevée contre tous les habiles gens de ce Siecle. Vous aurez beau trouver une Musique charmante, elle ne vaudra rien selon eux.

Nous sommes fort heureux de n'avoir que de pareils Sçavans à combattre en soûtenant le parti des gens de bon goût : La raison est le vray moyen de les convaincre ; aussi nous ne nous conten-

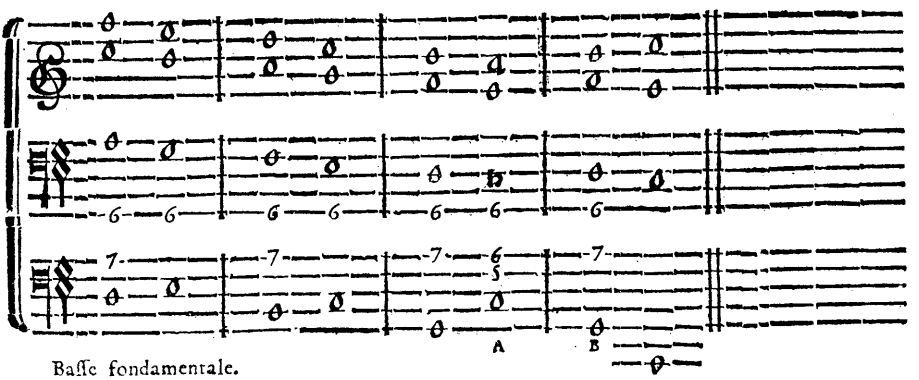
tons pas de dire, que toutes les *Licences* proposées dans la suite de ce Chapitre ayent été pratiquées par tous les meilleurs Maîtres; que par consequent l'experience doit en autoriser la pratique : nous ajoûtons à cela une preuve tirée d'un principe incontestable, dont même la simplicité nous marque mieux l'évidence, comme on va s'en appercevoir, étant inutile de répeter icy ce qui a été dit aux Chap. VI. & VII. *des Cadences rompuës & irregulieres*, au Chap. XIII. *de la liberté que nous avons de ne point préparer la Dissonance*, & aux Chap. X. & XII. *des Accords par supposition & par emprunt.*

ARTICLE SECOND.

Des Licences tirées de la Cadence rompuë.

Outre toutes les Licences que peut produire la Cadence rompuë dans son renversement, il y a encore une certaine suite de Sixte, que l'on n'attribuë qu'au bon goût, & que Zarlin * défend précisement, disant, que les Quartes consecutives qui s'y entendent, font à peu près le même effet que plusieurs Quintes, si l'on renverse les Accords, selon l'Exemple qu'il en donne. Cependant nous voyons que, selon nos Regles, cette suite de Sixtes provient de la Cadence rompuë, & de la liberté que nous avons (comme il a été dit au Chapitre XIII.) de ne point préparer la Dissonance dans les progressions fondamentales de la Basse, en montant de Tierce, de Quinte, & de Septiéme.

EXEMPLE.



Basse fondamentale.

Chaque mesure nous représente une Cadence rompuë, à la reserve de la penultiéme, qui en représente une parfaite, évitée par la

* Terza parte, cap. 61. f. 291, & 292.

Sixte

Sixte ajoûtée à (A); cette Sixte préparant une Cadence irreguliere, qui eſt encore évitée par la Septiéme ajoûtée à (B), où ſe prépare une Cadence parfaite, que la derniere Notte termine.

Si l'on renverſoit les deux Parties ſuperieures, en mettant au grave celle qui ſe trouve à l'aigu, l'on y entendroit autant de Quintes qu'il y a de Quartes; mais l'inſipidité de pluſieurs Quintes ſe diminue tellement dans leur renverſement, que nous ne devons pas attribuer à la Quarte ce qui ne regarde que la Quinte & l'Octave.

ARTICLE TROISIE'ME.

Comment la Diſſonance peut être ſauvée d'une autre Diſſonance.

Nous ne nous ſommes pas contenté d'avoir apperçû que la Diſſonance aimoit à être préparée & ſauvée d'une Conſonance; nous avons remarqué de plus, qu'elle pouvoit être entendue ſans préparation, & nous devons chercher encore ſi elle ne pourroit pas être ſauvée contre la regle generale. Si les Accords fondamentaux, & ſi la progreſſion fondamentale de la Baſſe ſubſiſtent dans les ſeuls Intervales de Tierce, de Quinte, & de Septiéme; donc ces Intervales doivent être auſſi regardez comme fondamentaux; de ſorte que pouvant faire entendre ces Intervales dans la Baſſe, tant en montant, qu'en deſcendant, auſſi-bien que ceux qui proviennent de leur renverſement, il ne reſte plus que d'examiner dans quelles progreſſions de cette Baſſe l'Accord de Septiéme peut être entendu, pour juger ſi cette Diſſonance ne pourroit pas être encore ſauvée d'une autre Diſſonance.

La Regle ſe tire du principe, & non pas le principe de la Regle, encore moins du ſentiment d'un Auteur, dont la reputation peut nous en impoſer. L'obſcurité dans les Sciences ne provient que du défaut de pénetration, & de diſcernement. Les meilleurs Auteurs nous ont bien propoſé la Tierce, & la Quinte pour principe, mais ils ont toûjours oublié la Septiéme; cependant cet Intervale eſt premier dans ſon eſpece. Si la Quinte s'engendre de la diviſion Harmonique de l'Octave, & ſi la Tierce s'engendre de la diviſion Harmonique de la Quinte, cette Septiéme ne s'engendre-t-elle pas auſſi de la diviſion Harmonique de la Tierce majeure, eû égard au renverſement? D'ailleurs elle ſe forme naturellement de l'addition de deux Quartes, ou de celle d'une Tierce à la Quinte, elle eſt l'origine de toutes les Diſſonances; de ſorte qu'il faut, ou la regarder comme fondamentale, ou en exclure toutes les Diſſonances de l'Harmonie: Mais le peu d'attention qu'on a fait juſqu'à

present à la justesse, & à la force du renversement, a fait negliger le seul endroit, par où les secrets de l'Harmonie pouvoient se découvrir. En effet, que l'on examine la grande justesse de ce renversement dans tout ce qui a rapport à l'Harmonie, soit dans les nombres, soit dans les divisions, ou dans les multiplications; soit dans les longueurs d'une corde prise à droite, ou à gauche, soit dans les intervales qui en sont formez, & par consequent dans les differentes progressions que l'on peut en tirer; soit enfin, dans les Accords composez de ces Intervales, & dans leurs differentes progressions; l'on ne pourra plus disconvenir après cela, que le renversement ne soit le nœud de cette grande & infinie varieté, que nous remarquons dans l'Harmonie.

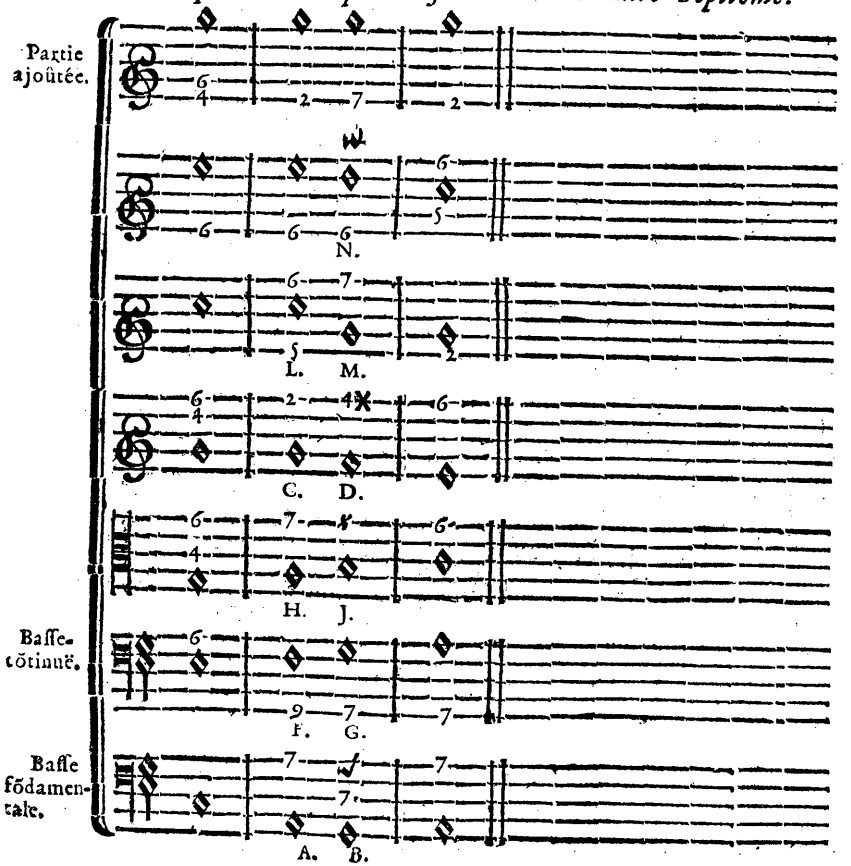
Le terme de *Licence* se prend chez la plûpart des Musiciens pour celuy de *Faute*: aussi Mr. de Brossard n'en fait-il aucune mention dans son Dictionaire, mais que l'on ne s'y trompe pas, la Musique a pardessus les autres Sciences que l'on veut reduire en pratique, le privilege de voir clair par tout: Là l'on ne peut reduire sous des regles précises, des Licences qui en font tout l'ornement; Icy tout s'apperçoit dans le même principe, & la *Licence* n'y est autre chose, qu'un renversement évident de ce qui s'offre le premier à nôtre connoissance: De tous les Accords consonans, & dissonans, le parfait, & celuy de la Septiéme s'offrent à nous les premiers; De toutes les progressions fondamentales de la Basse, celles de Tierce, de Quinte, & de Septiéme ou de Seconde, s'offrent également les premieres, puisque ce sont-là les premiers Intervales qui viennent à nôtre connoissance. Or si la raison ne trouve rien au de-là de ces deux Accords, & de ces trois Intervales, qui n'en provienne, convenez donc avec nous, que tout doit être fondé là-dessus.

Pour revenir à nôtre sujet, dont nous ne nous sommes écarté, que pour tâcher de convaincre les esprits prévenus, il est bon de remarquer d'abord que la Dissonance n'est point sauvée par la plus douce des Consonances, & qu'au contraire, elle l'est par la Tierce, qui est une Consonance imparfaite; qu'ensuite la Septiéme se forme naturellement d'une Tierce ajoûtée à la Quinte; que la progression naturelle à cette Septiéme est de descendre diatoniquement; que les seuls Accords fondamentaux sont le parfait, & celuy de la Septiéme; & que toute la progression de la Basse fondamentale subsiste dans les seuls Intervales de Tierce, de Quinte, & de Septiéme, dont les Accords fondamentaux sont composez; puis on n'aura plus de peine après cela, à recevoir deux Accords fondamentaux consecutifs, où tout sera conforme à ces remarques, excepté que la Septiéme y sera sauvée d'une autre Septiéme; & c'est pour

que cette *Licence* ne vous surprenne pas, que nous vous faisons sentir expressément, que la Septiéme se sauvoit sur une Consonance imparfaite, & que cette Septiéme en est formée de toute façon, puisque la Seconde engendrée de la division de la Tierce majeure, n'est qu'une Septiéme renversée: d'ailleurs, l'oreille peut bien tolerer ce petit défaut (comme l'experience nous le prouve) en faveur du principe qui y subsiste d'un autre côté.

Avant que de donner un Exemple de la *Licence* proposée, il est bon d'avertir, que, quoique les progressions de Tierce, & de Quinte en montant, soient plus parfaites que celle de Septiéme, sur laquelle nous fondons cette *Licence*, on ne peut neanmoins tirer aucun avantage de ces deux premieres progressions, pour ce qui est d'y sauver la Dissonance, parce que cette Dissonance ne peut y suivre sa progression naturelle dans les Accords fondamentaux.

Exemple de la Septiéme sauvée d'une autre Septiéme.



Toutes ces parties peuvent servir de Basse, pourvû qu'on ne mette jamais la Basse-continue au-dessus de la fondamentale, à cause de l'Accord par supposition qui s'y rencontre, dont le Son grave doit toûjours regner au dessous du fondamental. De plus, la *partie ajoûté* ne peut être entendue avec ces deux Basses; & celles-cy ne doivent point être mises au-dessus des autres parties.

Les Nottes (C. D.) sont chacune la Septiéme avec celles de la Basse fondamentale, qui descend diatoniquement, ou monte de Septiéme (A. B.) de sorte que la Dissonance y est sauvée d'une autre Dissonance.

Les plus agréables suites d'Accords qui proviennent de cette Harmonie fondamentale, sont celles où la Neuviéme est sauvée de la Septiéme entre les Nottes (C. D.) & (F. G.) celle où la Septiéme est sauvée de la fausse-Quinte, entre les Nottes (C. D.) & (H. I.) & celle où la Seconde est sauvée du Triton entre les Nottes (H. I.) & (C. D.) en mettant ces dernieres Nottes (C. D. au dessus des autres (H. I.)

L'on trouve un Exemple de la Septiéme, sauvée de la fausse-Quinte, dans le Dictionaire de Mr. de Brossard, * & dans Masson: De plus, le Triton se trouve encore sauvé dans Masson par la Quinte de la même Notte; si bien qu'en ajoûtant nôtre Basse fondamentale (A. B.) à son exemple (D.) &c. nous aurons une suite d'Harmonie pareille à celle-cy, avec cette difference, que la Dissonance majeure y aura lieu dans le premier Accord de Septiéme; & qu'elle n'a lieu icy que dans le second; outre quelques autres circonstances que cet Auteur n'a pas été obligé de prévoir, parce qu'il ne songeoit pas à la Basse fondamentale.

Pour revenir à nôtre Exemple, remarquez qu'il faut porter la Notte (N.) sur le Guidon, lorsque la Basse fondamentale a lieu.

Il se trouve entre les Nottes (L. M.) une Basse fondamentale de la cadence irreguliere évitée par une Septiéme ajoûtée à (M.) surquoi il est à propos de faire quelques réflexions.

1°. La Cadence irreguliere est originale d'elle-même; mais on sous-entend pour lors, que chacune des Nottes de la Basse fondamentale doit porter l'Accord parfait; car la Sixte que nous ajoûtons au premier Accord, n'est qu'un Son surnumeraire toleré par le bon goût: Aussi l'Accord qui en est formé n'étant point fondamentale, ne peut profiter du même avantage que le parfait, ni que celuy de la Septiéme; bien qu'il soit renversé de ce dernier. Tout ce qui est fondé sur l'Accord parfait, ou sur celuy de la Septiéme, peut se tourner de toute façon, parce que ces Accords sont originaux: Mais

* De Brossard, p. 131. art. 5. Notte A. Masson, p. 115. [P. 98.]

s'il est permis une fois de les alterer par quelques nouveaux Sons; ces nouveaux Sons ne peuvent plus changer de lieu; bien que d'ailleurs ils ne diminuent pas la force de ces premiers Accords, qui participent toûjours du renversement qui leur est naturel. Ainsi cette Sixte ajoûtée dans la Cadence irreguliere, ne faisant point Dissonance avec la Basse, on ne doit jamais renverser l'Accord qui en est formé; de façon que la dissonance que cette Sixte fait avec la Quinte, devienne-t-elle contre la Basse; le renversement ne pouvant y avoir lieu pour lors que dans l'Accord de la petite Sixte, où la Dissonance ne s'entend qu'entre les parties: Car si cet Accord pouvoit se reduire en celuy de la Septiéme, dont il tire son origine, l'Accord parfait seul ne seroit plus le principe en ce cas, mais encore celuy de la Septiéme, ce qui ne se pourroit icy, parce que la Septiéme ne peut être sauvée dans une progression de la Basse en montant de Quinte; & que ce que nous appellons *Cadence*, nous representant l'idée d'un chant terminé en quelque façon, cette Cadence ne peut se faire sentir que dans une progression consonante de la Basse sous des Accords fondamentaux, dont nous n'alterons icy la perfection que par une *Licence* autorisée par le bon goût. Il est donc bien à propos de sçavoir faire la difference d'un Accord fondamental, à celuy qui en provient, pour ne pas en confondre les proprietez.

2°. Si une Cadence est évitée par l'addition d'une Dissonance à l'Accord parfait qui la termine; & si en ce cas on peut en trouver le principe dans les Accords fondamentaux, & dans les progressions fondamentales de la Basse, vû qu'il ne s'y agit plus de Cadence, puisque la conclusion se trouve interrompue par l'addition de la Dissonance; pour lors ce principe sera le veritable, comme cela paroît dans la Basse fondamentale de l'Exemple précedent, dont les Accords fondamentaux qu'elle porte, peuvent se renverser au gré du Compositeur, & peuvent de plus profiter de la supposition.

Ce n'est pas le tout, la suite d'Harmonie qui paroît dans la *partie ajoûtée*, semble encore choquer davantage que le reste, en ce que la Seconde y est sauvée, contre la regle naturelle. Cependant l'on ne peut recevoir l'un sans l'autre, c'est la Basse fondamentale qui nous regle; d'ailleurs on peut remarquer que la *Licence* qui s'y trouve est la même que celle de la *Cadence irreguliere*, où la Dissonance se sauve en montant sur la Tierce: Mais souvenez-vous bien de la veritable origine de ces differentes progressions, & ne confondez pas le principe avec la *Licence de la Cadence irreguliere*.

Au reste, nos raisons sont foibles en comparaison de l'experience qui parle icy en nôtre faveur; voyez les Ouvrages des plus habiles

Maîtres du Siecle, ils vous en rendront encore un nouveau temoignage.

Il n'y a pas de doute que les Licences continuës dans le dernier Exemple ne ſoient un peu dures ; auſſi ne doit-on les employer que très-rarement, & avec tout le diſcernement dont un habile homme eſt capable : une preuve même de leur perfection, c'eſt qu'il eſt très-difficile de les accompagner correctement, & ſans faute. Auſſi ne ſera-t-il pas inutile aux Compoſiteurs de voir la maniere dont nous diſons qu'il faut s'y prendre en ce cas, parce que nous y preſcrivons en même-temps les veritables Accords qui devroient être entendus ſelon l'Harmonie naturelle.

ARTICLE QUATRIÉME.

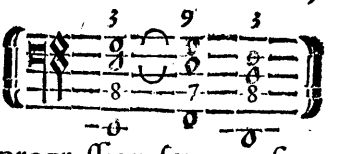
Que la Septiéme peut être encore ſauvée de l'Octave.

La Septiéme, qui eſt la premiere de toutes les Diſſonances, s'en diſtingue en ce qu'elle peut être non ſeulement préparée par toutes les Conſonances, mais en ce qu'elle peut encore en être ſauvée, à l'exception de la Quarte renverſée de la Quinte, qui ne peut ſervir qu'à ſauver la Seconde dans une Harmonie renverſée de celle où cette Septiéme peut être ſauvée de la Quinte.

La Tierce, la Quinte, & l'Octave préparent la Septiéme ; & la ſeule Tierce doit la ſauver dans une Harmonie fondamentale, & naturelle : Cependant la Licence de la Cadence rompuë, qui introduit une varieté charmante, nous oblige de ſauver encore cette Septiéme par la Quinte ; où l'on peut remarquer que ces deux manieres de la ſauver, ſe rencontrent dans les progreſſions de la Baſſe en deſcendant de Quinte, & de Septiéme ; ſi bien que la progreſſion de cette Baſſe en deſcendant de Tierce, étant plus parfaite que celle qui deſcend de Septiéme, nous ſommes obligez de chercher ſi cette Septiéme ne pourroit pas encore être ſauvée par quelques nouvelles Conſonances dans cette derniere progreſſion ; auſſi nous voyons qu'elle peut fort bien y être ſauvée de l'Octave, quoiqu'il s'y rencontre une eſpece de deux Octaves conſécutives ; mais avant que de refuter la fauſſe-idée que l'on ſe fait de ces deux Octaves, qui ſont ſimulées en ce cas, nous allons tâcher de prouver cette derniere façon de ſauver la Septiéme.

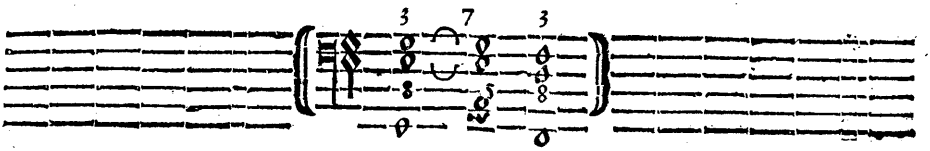
Tous les Muſiciens conviennent que la Neuviéme peut être ſauvée de la Tierce, lorſque la Baſſe deſcend de Tierce ; donc la Septiéme qui fait partie de l'Accord de la Neuviéme, ne peut être ſau-

vée en ce cas, que de l'Octave. *Exemple.*



Si l'on rapporte à present cette suite d'Accords à celle dont elle dérive, l'on verra que la Neuviéme n'est qu'une Septiéme, & que la Septiéme, n'est qu'une Quinte, dont la progression sera conforme à celle qui vient de paroître : Car nous avons remarqué précisément que l'Accord de la Neuviéme ne provenoit que d'un Son ajoûté à la Basse, qui suppose le fondamental qui se trouve immediatement au dessus.

EXEMPLE.

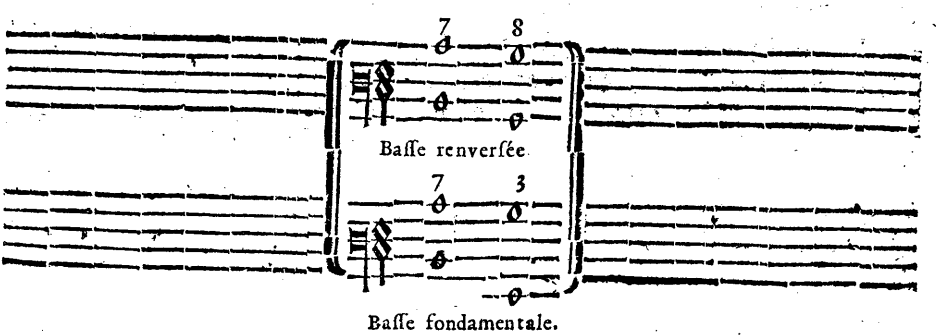


Basse fondamentale de deux Cadences parfaites évitées.

Le Guidon ✠ marque le Son surnumeraire de la Neuviéme au dessus duquel le Son fondamental est representé par une Notte.

Si l'on avoit consideré l'Accord de la Neuviéme dans son tout, pour en fixer la progression ; ou l'on auroit défendu de sauver la Neuviéme de la Tierce, ou l'on auroit permis de sauver la Septiéme de l'Octave, puisque l'un ne peut être sans l'autre : mais bien plus, si l'on avoit consideré cet Accord dans son origine, l'on n'auroit pû se dispenser d'admettre les deux précédentes progressions, puisqu'elles sont les plus naturelles : Donc ou la Septiéme peut être sauvée de l'Octave, ou l'Accord de la Neuviéme ne doit pas être reçû.

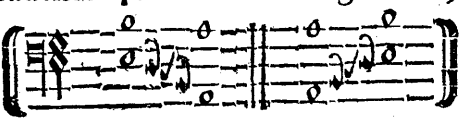
La Septiéme peut se sauver encore de l'Octave dans une Harmonie renversée. EXEMPLE.

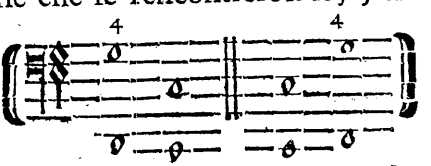


Pour revenir aux deux Octaves, ou aux deux Quintes *simulées*,

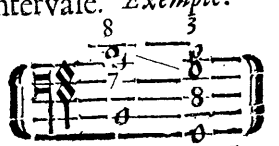
la regle en a été établie sur l'Harmonie fondamentale, de même que toutes les autres regles; mais faute de s'être expliqué, l'on nous a laissé dans des doutes, dont il est à propos de nous relever.

Si l'on a défendu les deux Octaves, ou les deux Quintes simulées, ce n'a été que pour empêcher de donner aux Parties des progressions extravagantes, sur tout dans la pratique des Dissonances; parce que dans celle des Consonances, ce défaut s'évite facilement, en donnant aux Parties une progression contraire. Cependant l'on ne peut se dispenser de faire entendre à tout moment ces sortes de passages dans les Cadences parfaites & irregulieres, où l'on trouve d'un côté deux Octaves simulées, & de l'autre deux Quintes; puisque si l'on fait passer la Basse sur les degrez diatoniques, qui se trouvent d'une Notte à l'autre, les deux Octaves & les deux Quintes s'y entendront en effet : la regle est donc fausse en ce cas, & ne peut servir que dans un renversement de ces deux Cadences, où, à la verité, la progression de la Basse ne conviendroit point au Dessus, pendant que cette Basse tiendroit celle du Dessus; mais nous avons remarqué que la progression des parties superieures devoit être diatonique, autant que cela se pourroit, sur tout lorsque la Quarte y a lieu, comme elle se rencontreroit icy, en renversant les parties de cette façon: Ainsi nous pouvons nous passer encore de cette regle dans cette occasion.





A l'égard des Dissonances, il est certain que l'on ne manquera jamais, en donnant à chaque Dissonance la progression qui luy est naturelle, pendant que les Consonances, dont la Dissonance est accompagnée, passeront sur telle autre Consonance que l'on jugera à propos; pourvû que l'on ne s'écarte pas de la Modulation, & que l'on ne change pas le fond de l'Accord, sur lequel la Dissonance doit être sauvée : ainsi l'on ne peut pas dire qu'il se trouve deux Octaves simulées dans une Septiéme sauvée de l'Octave; parce que l'Octave qui peut être jointe à la Septiéme, ou qui y est toûjours sous-entenduë, lorsqu'elle n'y est point, reste sur le même degré, ou passe ailleurs; de façon qu'ayant été entenduë, la seconde Octave ne peut provenir que de sa progression, & non pas de celle d'un autre Intervale. *Exemple.*

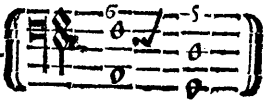


De-là vient une infinité d'autres manieres de sauver la Dissonance, dont nous parlerons au troisiéme Livre.

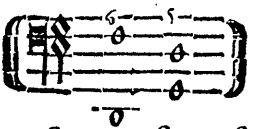
Le

Le fondement qui est supposé dans chaque Accord, doit nous servir toûjours de guide, soit qu'il s'agisse de donner aux Tierces, & aux Sixtes majeures ou mineures leur progression naturelle, soit que l'on craigne de faire entendre deux Octaves ou deux Quintes consecutives, car souvent nous croyons voir deux Quintes ou deux Octaves, lorsque nous ne les entendons pas. Par exemple, Masson * & plusieurs autres, veulent que l'on puisse passer de la Sixte à la Quinte, ainsi,

à 4. Parties.



où l'on trouvera cependant deux Quintes, si l'on a égard au degré diatonique, qui passe de *Fa* à *Ré*: Mais si l'on remarque que la Basse fondamentale de cet Exemple doit faire *Ré*, *Sol*, conformément à la progression d'une Cadence parfaite évitée; *ainsi*,



l'on ne trouvera plus ces deux Quintes imaginaires; & voicy comme raisonne un habile Compositeur: Je fais icy deux Quintes simulées, mais ce Son en suppose un autre, ou pour lors ces deux Quintes ne paroissent plus; donc cela est bon, quoique cette supposition ne doive se faire qu'entre les temps principaux de la mesure: Mais la Musique a cela de particulier, que l'on peut abuser souvent, & même avec succès, de la liberté que l'on a de la varier à l'infini; cependant lorsque la raison s'accorde avec l'oreille, l'on peut luy donner toute la varieté dont elle est susceptible, sans pecher contre ce qu'elle a de plus parfait; aussi ces deux Octaves, ou ces deux Quintes que l'œil apperçoit sur le papier ne sont pas toûjours telle à l'oreille, lorsque le fondement y subsiste dans toute sa reguliarité.

Il étoit à propos de s'étendre un peu sur ce sujet, pour faire revenir de leurs erreurs, ceux qui ne s'attachent qu'à la simple signification des termes, sans en comprendre la force.

Au reste, quoique nous pretendions que la Septiéme peut être sauvée de toutes ces Consonances; remarquez que selon l'Harmonie fondamentale & naturelle, elle ne peut l'être que de la Tierce: Car si dans la Cadence rompuë elle se sauve de la Quinte, & si dans le renversement de la progression ordinaire à la Basse de cette Cadence, elle se sauve d'une autre Septiéme, cela ne provient que de la *Licence* introduite par la Septiéme ajoûtée à l'Accord parfait, dont la Basse fondamentale peut tirer une nouvelle progression: Et si nous voulons encore icy que cette Septiéme puisse être sauvée de l'Octave, ce n'est qu'en consequence de la supposition, ou du renversement, puisqu'elle y est toûjours sauvée de la Tierce, selon l'Harmonie naturelle, comme cela paroît dans nos Exemples.

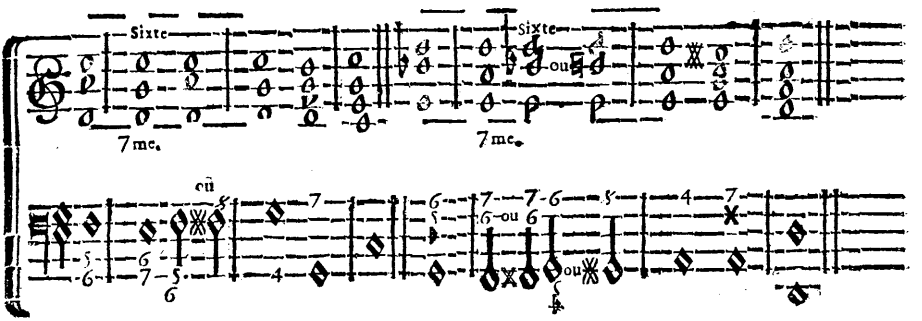
* Masson p. 124.

ARTICLE CINQUIE'ME.

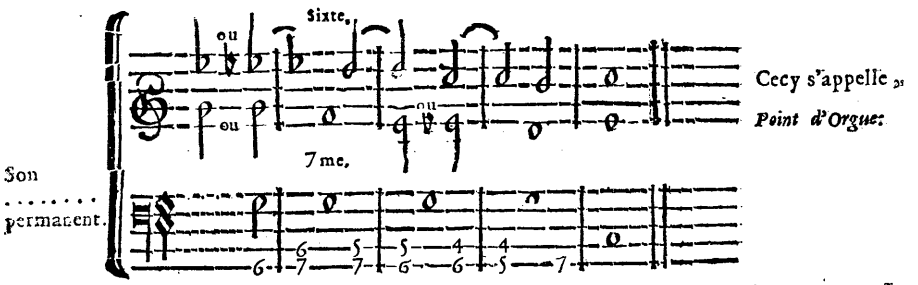
Que la Septiéme peut être accompagnée de la Sixte.

L'on pratique quelquefois la Septiéme avec la Sixte, dont il se forme, à la verité un Accord très-dur, & la seule raison qui puisse le rendre supportable, est qu'il ne se fait qu'en passant, & que les Sons ingrats dont il est composé sont permanens, ayant lieu dans les Accords qui les précedent, & qui les suivent; outre que le Son de la Basse n'y est admis pour lors que par supposition.

EXEMPLE.



AUTRE EXEMPLE.



Il est bon de remarquer qu'un Son permanent se dérobe en quelque façon à nôtre attention, lorsqu'on en fait passer plusieurs autres au-dessus de luy, dont la diverse progression est conforme aux Regles les plus naturelles; ce qui se trouve icy de même que dans la *partie ajoûtée* à l'Exemple de l'Article précédent; & ce qui se trouve encore dans tous ces *coliers de Musettes*, & de *Vielles*, qui paroissent en France, & ailleurs, dont nous donnons une idée dans nos Regles du *Chromatique*, Livre troisiéme, & dans celles du *Point d'Orgue*, Livre quatriéme.

Ce feroit icy le lieu de parler du *Chromatique*, des *Diſſonances pour le goût du chant*, ou *par ſuppoſition*, & des *Fauſſes relations* : Mais les Regles que nous en donnons dans le Livre ſuivant, ſont ſi ſimples & ſi intelligibles, que nous pouvons bien les paſſer à preſent ſous ſilence.

ARTICLE SIXIE'ME.

Des occaſions où il ſemble que la Diſſonance ſoit préparée d'une autre Diſſonance.

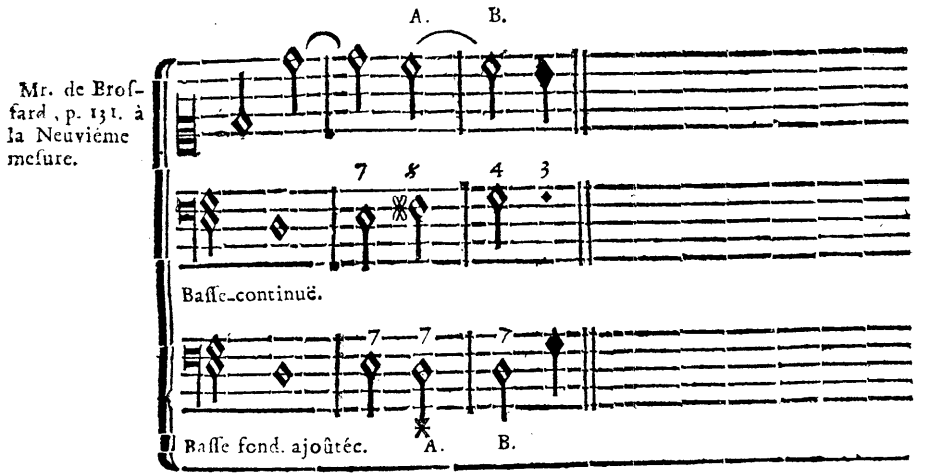
Quoique nous mettions cet Article au nombre des *Licences*, nous allons voir néanmoins que ce qu'il contient eſt conforme à l'Harmonie naturelle, où nous pretendons que la Diſſonance doit être *preparée* abſolument, & ſans exception, d'une Conſonance : Mais comme l'experience ſemble nous prouver le contraire, & que la plûpart des Muſiciens en tirent de fauſſes conſequences, nous avons crû devoir placer cet Article conformément à leur idée, pour qu'ils le trouvent à l'endroit, où ils s'imagineront qu'il doit être.

Quand M. de Broſſard dit (*p.* 131.) qu'après la Diſſonance ſyncopée, l'on fait paſſer ſouvent une fauſſe-Quinte, & qu'après celle-cy on fait encore paſſer ſouvent une Quarte ſyncopée, à laquelle cette fauſſe-Quinte ſert comme de *preparation*, il ne ſatisfait en cela que ceux qui le ſçavent auſſi-bien que luy ; mais en même-temps il induit dans l'erreur ceux qui l'ignorent, ſans détruire la prévention de ceux qui, prenant à la lettre la Regle qui dit, que toute Diſſonance doit être *preparée* & *ſauvée* d'une Conſonance, ne peuvent entendre le contraire, ſans l'imputer à faute : car, ou il faut expliquer les choſes qui paroiſſent oppoſées aux Regles generales, ou ne pas les propoſer. Si cet Auteur s'en fût tenu à ſon Titre, ſans deſcendre dans le détail des Regles, & de la pratique, nous aurions tort de le citer icy : mais comme il nous propoſe ailleurs des Regles oppoſées à ce qu'il veut nous enſeigner icy, nous ne pouvons nous diſpenſer de dire nôtre ſentiment là-deſſus, pour éclaircir les doutes qu'il y ſéme.

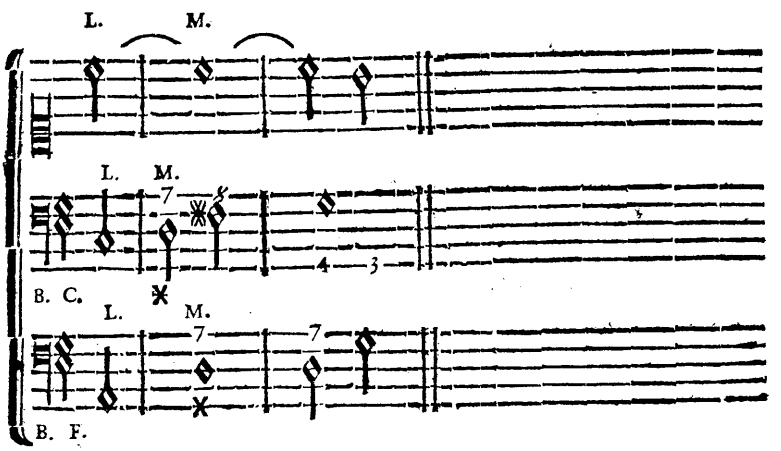
A l'égard de la Diſſonance *ſauvée* de la fauſſe-Quinte, ça été le ſujet de l'Article III. & pour ce qui regarde la Quarte ſyncopée, à laquelle la fauſſe-Quinte ſert comme de *préparation* ; nous allons voir que ces deux Diſſonances ſont contenuës dans le même Accord fondamental ; qu'ainſi la ſeconde Diſſonance n'eſt autre que la premiere ; de ſorte que tant qu'une Diſſonance reſte ſur le même degré, pendant que la Partie que l'on fait ſervir pour lors de Baſſe, paſſe ſur les differens Sons dont l'Accord, où cette Diſſonance a

lieu, eſt composé, l'on doit inferer de-là, que la difference ne conſiſte pas dans le fond, mais ſeulement dans l'Intervale qui a la liberté d'employer entre cette Diſſonance & une autre Partie, laquelle Diſſonance eſt toûjours la même par rapport à la Baſſe fondamentale, comme nous allons le prouver par l'addition de cette Baſſe fondamentale à l'Exemple de M. de Broſſard.

EXEMPLE.



AUTRE EXEMPLE.



Vous trouvez entre (A. B.) la Septiéme precedée de la même Septiéme : & qui plus eſt, cette Septiéme (M.) eſt preparée par

une Consonance à (L.) devenant ensuite fausse-Quinte, & Onziéme, par rapport à la Basse-continuë ; mais c'est toûjours la même Septiéme, & le même Accord par rapport à la Basse fondamentale, n'étant pas necessaire de repeter icy, que le Son surnumeraire de la Onziéme, dite Quarte, doit être entendu au-dessous de la Basse fondamentale, & qu'il doit même être retranché, quant à la preuve. Que l'on ne s'imagine donc plus qu'une Dissonance puisse être preparée d'une autre Dissonance, puisque dans le fond il ne s'en trouve qu'une dans toutes celles qui se suivent icy, & que lorsqu'elle peut être preparée, elle l'est en effet d'une Consonance ; de sorte que la liberté que l'on a de faire passer une partie qui sert de Basse sur tous les Sons d'un même Accord, n'a point de rapport à une Regle qui concerne deux Accords differens.

Le défaut des Commentateurs des premieres Regles, ne vient que de ce qu'ils n'ont pas sçû accorder la raison avec l'experience, en confondant le principe avec ce qui en dérive, au lieu que ce principe se soutient icy par tout avec la même force ; puisque pour prouver l'Harmonie naturelle, & la Licence, nous n'avons eu besoin que de l'Accord parfait, de celuy de la Septiéme, & des Intervales dont ces Accords sont composez, pour en former la progression d'une Basse fondamentale, laquelle Basse nous sert de guide dans ses premieres progressions en descendant de Tierce, de Quinte, & de Septiéme (si l'on veut) pour l'Harmonie naturelle, & dans le renversement de ces progressions pour toutes les Licences qui peuvent être mises en pratique, en y joignant la *supposition*, & *l'emprunt*.

CHAPITRE DIX-HUITIE'ME.

Observations sur l'établissement des Regles, où l'on enseigne la maniere de composer une Basse fondamentale.

ARTICLE PREMIER.

De l'établissement des Regles.

L'On ne peut juger de la Musique que par le rapport de l'ouïe ; & la raison n'y a d'autorité, qu'autant qu'elle s'accorde avec l'oreille ; mais aussi rien ne doit plus nous convaincre que leur union dans nos jugemens : Nous sommes naturellement satisfaits par l'oreille, & l'esprit l'est par la raison ; ne jugeons donc de rien que par leur concours mutuel.

L'experience nous offre un grand nombre d'Accords susceptibles d'une diversité à l'infini, où nous nous égarerons toûjours, si nous n'en cherchons le principe dans une autre cause; elle seme par tout des doutes; & chacun s'imaginant que son oreille ne peut le tromper, ne veut s'en rapporter qu'à luy-même. La raison au contraire ne nous met sous les yeux qu'un seul Accord, dont il luy est facile de déterminer toutes les proprietez, pour peu qu'elle soit aidée de l'experience : Ainsi dès que cette experience ne dément point ce que la raison autorise, celle-cy doit prendre le dessus; car rien n'est plus convaincant que ses décisions, sur tout lorsqu'elles sont tirées d'un principe aussi simple que celuy qu'elle nous offre : Ne nous reglons donc que sur elle, si cela se peut, & n'appellons l'experience à son secours, que pour affermir davantage ses preuves.

Les premiers Musiciens, en un mot, tous ceux qui ne sont attachez qu'à la speculation, n'admettent que l'Accord parfait pour tout principe. Si Zarlin qui a joint la pratique à la theorie, parle des Accords de *Sixte*, & de *Sixte-Quarte*, nous sçavons déja qu'ils proviennent de ce même principe; & il ne s'agit plus que de voir si les Dissonances ne peuvent pas s'y rapporter aussi; ce qui est facile à prouver, puisqu'elles sont toutes engendrées d'un nouveau Son ajoûté à ce premier Accord, qui y subsiste toûjours dans son entiere perfection : De sorte que la raison suffit seule encore pour en autoriser, & pour en déterminer la pratique, cette addition se faisant naturellement par une *Regle de trois*, ou par une nouvelle multiplication des nombres, qui nous donnent ce premier Accord, comme nous l'avons observé au Livre I. Ch. VII. p. 29. Or les Regles de la Musique, ne concernant que les Consonances, & les Dissonances pratiquables, ces Consonances étant toutes contenuës dans l'Accord parfait, & ces Dissonances dans le même Accord, & dans la Septiéme qu'on y ajoûte; il est donc certain que ces Regles doivent être fondées principalement sur le premier Accord, & sur celuy qui en est formé par la Septiéme ajoûtée. Et si après avoir établi nos consequences sur un principe si simple, & si naturel, nous suivons de point en point ce qui a été dit & pratiqué par tout ce qu'il y a de plus habile dans ce genre, en nous conformant toûjours à ce que l'experience nous fait approuver; qui pourra douter un moment, que ce principe ne soit le veritable objet de nos Regles ?

Voyez pour cet effet ce qu'a dit Zarlin au sujet de la Basse fondamentale, de sa progression, de celle qu'elle détermine aux autres parties, de celle des Tierces, des Consonances en general, & des Dissonances; en remarquant qu'il a oublié les Dissonances, que nous appellons *majeures*; qu'il n'a pas bien défini la *Cadence rompuë*,

qu'il ne parle point de *l'irreguliere*, ni du renverſement des Accords, quoiqu'il en enſeigne la pratique de ceux de *Sixte*, de *Seconde*, &c. qu'il cite ſans diſtinction l'Accord de la Neuviéme, que nous diſons n'être admis que *par ſuppoſition*, qu'il étoit mal-fondé dans ſes *Modes*; (comme nous le verrons au Chap. XXIII.) que par conſéquent ſa Muſique ne pouvoit profiter des perfections dont la nôtre eſt ornée, & qu'enfin ſes Exemples ne répondent pas à ſon diſcours. Examinez ſi ſes raiſons ſont raiſons, ou paroles, d'où il les tire, ſes explications, ſes comparaiſons, & en même-temps les bornes de ſes connoiſſances; tirez-en après cela des conſequences juſtes; & vous trouverez en effet que toute l'Harmonie, & toute la Melodie doivent rouler ſur nos deux Accords propoſez; mais bien plus, ſur le Son grave de chacun de ces Accords, qui eſt toûjours le même de part & d'autre, & ſur ſa progreſſion, comme nous l'avons dit juſqu'à préſent. Ecoutez enſuite la Muſique des plus habiles Maîtres, examinez-là, & faites-en la preuve par le moyen d'une Baſſe-fondamentale, ſelon l'explication que nous en donnons à la fin de ce Chapitre, vous n'y trouverez que l'Accord parfait, & celuy de la Septiéme, vous n'y trouverez, dis-je, que la Notte tonique, ou ſa dominante, ſuppoſé que vous ſoyez bien au fait de la *Modulation*, pour pouvoir diſtinguer tous les changemens de *Tons*, en remarquant d'ailleurs que la Sixiéme Notte prend ſouvent la place de la Dominante dans les Tons mineurs ſeulement.

Le principe de l'Harmonie ne ſubſiſte pas ſeulement dans l'Accord parfait, dont ſe forme celuy de la Septiéme; mais encore plus préciſément dans le Son grave des ces deux Accords, qui eſt, pour ainſi dire, le *Centre Harmonique*, auquel tous les autres Sons doivent ſe rapporter. C'eſt auſſi l'une des raiſons pour laquelle nous avons crû devoir établir nôtre Syſtême ſur la diviſion d'une corde, en ce que cette corde qui nous donne ce Son grave, eſt le principe de toutes celles qui proviennent de ſa diviſion; de même que l'unité qu'on luy compare, eſt le principe de tous les nombres.

Ce n'eſt pas aſſez de s'appercevoir que tous les Accords, & leurs differentes proprietez tirent leur origine du Parfait, & de celuy de la Septiéme; il faut remarquer de plus, que toutes les proprietez de ceux-cy dépendent abſolument de ce *Centre Harmonique*, & de ſa progreſſion: les Intervales dont ils ſont compoſez ne ſont tels, que par rapport à ce *Centre*, qui s'approprie enſuite ces mêmes Intervales, pour en former ſa progreſſion, ſur laquelle ſeule ſe détermine l'ordre & la progreſſion de ces deux Accords premiers; & ces Intervales ſubſiſtent tous dans la Tierce, la Quinte & la Septiéme: car s'il y en a d'autres, ils en ſont renverſez comme la Sixte, la

Quarte, & la Seconde, ou doublez des uns & des autres, comme la Neuviéme, la Onziéme &c. ou alterez, comme le Triton, la fausse-Quinte, &c. nous ne faisons point mention icy de l'Octave, sçachant assez que ce n'est qu'une replique. Cette reduction d'Intervales a encore un rapport exact avec celle des Accords; des Intervales renversez, se forment les Accords renversez; des Intervales doublez, se forment les Accords par supposition; & des Intervales alterez, se forment les Accords par emprunt: le tout provenant de nos trois premiers Intervales, dont se forment les Accords fondamentaux, & se rapportant uniquement à nôtre *Centre Harmonique*.

Cela ne suffit pas, l'oreille approuve non seulement ces Accords fondamentaux; mais dès que leur progression est une fois déterminée par celle de leur Son grave & fondamental, tout ce qui s'y conforme luy est toûjours agréable, & non autrement; que ce Son fondamental y soit sous-entendu, renversé, supposé, ou emprunté, la raison & l'oreille s'accordant tellement sur ce point, que l'on ne peut pas même y trouver d'exception.

Que ce principe est merveilleux dans sa simplicité! Quoi tant d'Accords, tant de beaux chants, cette diversité infinie, ces expressions si belles & si justes, des sentimens si bien rendus, tout cela prouvient de deux ou trois Intervales disposez par Tierces, dont le principe subsiste dans un Son, ainsi. L'on doit en être déja persuadé par nos remarques précédentes, & les Regles que nous allons établir sur ce principe, acheveront de nous en convaincre.

Son fondamental.	Tierce.	Quinte.	Septiéme.
1.	3.	5.	7.

1°. Pour commencer par les Consonances, qui sont toutes contenuës dans l'Accord parfait, la Basse fondamentale ne pouvant proceder en ce cas, que par des Intervales consonans (selon nos Remarques Chap. I. & II. & au Troisiéme Livre Chap. IV.) elle détermine une certaine progression diatonique aux parties superieures, d'où l'on peut tirer presque toutes les Regles qui concernent ces Consonances; & quand nous ne disons pas absolument toutes les Regles, ce n'est que par rapport à certaines libertez que la Dissonance y introduit; mais nous y trouverons toûjours les principales, & sur tout, celles que les Anciens nous ont données pour uniques.

A l'égard de l'Harmonie, par exemple, on ne trouve jamais deux Octaves, ni deux Quintes de suite dans ces progressions naturelles; & si, sans déranger l'ordre prescrit à chaque Partie, l'on y fait passer chaque Consonance à celle qui peut la suivre, l'on y trouvera non seulement que les parfaites passent ordinairement aux imparfaites,

parfaites, & celles-cy aux premieres; mais on y trouvera encore les Consonances parfaites qui peuvent se suivre : D'où l'on conclut, que la suite des Tierces n'y étant point limitée, leur progression, aussi-bien que celles des Sixtes qui en sont renversées, doit être libre. La Quarte renversée de la Quinte, devroit à ce qu'il semble, se soumettre à la regle qui regarde cette Quinte; cependant l'experience qui nous en fait tolerer plusieurs de suite dans une progression diatonique, doit l'emporter sur cette observation.

A l'égard de la Melodie, l'on sçait que le Plein-chant ne peut proceder que par des Intervales diatoniques, ou consonans, encore celuy de la Sixte majeure y est-il défendu; ainsi nôtre principe subsiste toûjours icy; Mais en même-temps ne nous en laissons pas imposer par cette Regle dans une Musique complette, où la Dissonance fait un effet merveilleux, la seule *Modulation* doit en être l'arbitre : Car de la façon dont nous la pratiquons aujourd'huy, elle met le Musicien au-dessus de la difficulté qu'il trouvoit autrefois à entonner certaines Dissonances, qui font toute la beauté de l'expression.

2°. Comme de toutes les progressions de la Basse, celle de la Quinte en descendant est la premiere, & la plus parfaite, puisque nous ne sommes pleinement satisfaits, que lorsque nous entendons une Cadence finale formée de cette progression, où il semble que la Quinte retourne à sa source, en passant à l'un des Sons de l'Octave dont elle est engendrée; (car monter de Quarte, ou descendre de Quinte, c'est icy la même chose); il n'y a pas de doute qu'on ne se soit principalement attaché aux proprietez de cette cadence, pour en tirer quelques avantages; en quoy nous sommes d'autant mieux fondé, que cette premiere progression du principe suffit seule pour mettre le comble à nos Regles, comme la suite va nous le prouver.

La Regle de faire monter la Tierce majeure sur l'Octave, & de n'y jamais faire monter la mineure, ne peut provenir que du principe proposé; puisque ce n'est que dans une pareille progression où la Tierce monte diatoniquement à l'Octave; mais prenez garde de ne pas vous tromper icy par une fausse application à la Regle; il n'y a qu'une Tierce à l'égard du principe, lequel ne peut subsister sans l'un de nos deux Accords fondamentaux; de sorte que bien loin de vous imaginer que les Tierces dont nous parlons, puissent se rapporter indifferemment à tous les Sons que le renversement nous permet de faire servir de Basse, il faut au contraire se restreindre au principe, en sous-entendant que ces Tierces ne sont telles, par rapport à ce principe, que dans l'Accord parfait, ou dans celuy de la Septiéme : Ce qui doit nous en convaincre encore davantage,

c'eſt qu'on n'a pû ſe diſpenſer d'appliquer cette même regle aux Sixtes, leſquelles ne pouvant avoir lieu que dans un Accord renverſé, n'y ſuivent la proprieté des Tierces, qu'autant qu'elles les repreſentent, comme on peut le remarquer, en réduiſant cet Accord renverſé en l'un de nos deux premiers; ſi bien que par nôtre juſte interpretation, il eſt inutile de faire mention icy de ces Sixtes; car ce que nous diſons des Tierces du Son fondamental, doit s'entendre également de tout ce qui les repreſente, ce qui va ſe prouver encore dans les Diſſonances mêmes.

3°. Si la premiere Diſſonance ſe forme d'une Tierce ajoûtée à l'Accord parfait, laquelle Tierce doit être naturellement mineure, en la comparant à la Quinte du Son grave de cet Accord; & ſi cette Tierce ajoûtée forme une nouvelle Diſſonance avec la Tierce majeure du Son grave de ce même Accord, nous voyons d'abord que la Diſſonance tire ſon origine de ces Tierces, étant obligez par conſequent de la diſtinguer en deux genres, en appellant *Mineure*, celle qui provient de la Tierce mineure ajoûtée; & *Majeure*, celle qui provient de la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait; diſtinction qui n'avoit pas encore été faite, & qui eſt cependant très-juſte, puiſque par ce moyen la progreſſion de toutes les Diſſonances eſt tout d'un coup déterminée; les majeures doivent monter, & les mineures doivent deſcendre; ce qui ne ſouffre point d'exceptions, & ce qui prouve en même temps que l'Harmonie fondamentale, ne ſubſiſte que dans les Accords parfaits, & de Septiéme; ſuppoſé que toute Diſſonance majeure puiſſe ſe reduire en la Tierce majeure du Son grave d'un Accord de Septiéme, & que toute Diſſonance mineure, puiſſe ſe réduire en une Septiéme; ſuppoſition qui ne ſouffre aucune difficulté.

Quoique nous n'ayons pas encore examiné l'origine de la progreſſion de la Tierce mineure, ſur laquelle nous fondons celle de toutes les Diſſonances mineures, l'on peut toûjours être aſſuré, par ce qui a paru juſqu'à preſent, que nous n'avançons rien de faux, en attendant que l'occaſion ſe preſente d'en dire davantage ſur ce ſujet.

L'on ne manqueroit peut-être pas de nous oppoſer le *Chromatique*, & la *Licence*, que nous introduiſons dans la *Cadence irreguliere*, pour des exceptions valables de la Regle précédente, ſi nous ne faiſions pas remarquer que la *Sixte* ajoûtée à l'Accord parfait dans la *Cadence irreguliere*, y eſt ſurnumeraire; & que l'Harmonie ne perd rien de ſa perfection ſans cette Sixte, dont la pratique ne dépend du goût; au lieu que l'Harmonie deviendroit inſipide, ſans les autres Diſſonances. Et à l'égard du *Chromatique*, où la Diſſonance majeure

peut descendre d'un semi-Ton, au lieu de monter, il ne détruit en aucune façon notre Regle : Car, 1°. le Son sur lequel doit monter en ce cas, la Dissonance majeure y est sous-entendu, s'il n'est pas entendu dans une autre partie ; outre que ce Son n'est autre que le fondamental, qui doit par consequent regner naturellement dans la Basse. 2°. La Dissonance majeure n'est point dissonante par elle-même, au lieu que la mineure l'est par elle-même ; puisqu'en retranchant celle-cy, il n'y en aura plus de majeure, comme l'experience peut le prouver, &c. 3°. La Tierce majeure d'où provient la Dissonance majeure, est naturelle à l'Accord parfait ; & l'on ne défend point absolument de la faire rester sur le même degré, en disant qu'elle doit monter. 4°. Comme toute Dissonance majeure ne peut être formée que de la Tierce majeure d'une dominante tonique, cette Dissonance n'est plus qu'accidentelle à l'égard du Ton qui la suit immédiatement, &c. 5°. Cette Dissonance majeure est censée rester sur le même degré, pour préparer la mineure qui la suit ; car le genre de l'Intervale n'y change point, comme on peut le remarquer, en laissant sur le même degré la Notte de la Basse, sur laquelle cette Dissonance aura été entenduë ; de sorte que si elle a fait Tierce, ou Septiéme, elle fera encore Tierce, ou Septiéme, &c. la difference n'y consistant que du Majeur au Mineur, ou du Superflu au Juste ; difference qui se trouve également dans les Nottes qui marquent ces Intervales, puisqu'elle n'y est causée que par un ♭ *mol*, ou par un ♮ *quarre* ajoûtée à la même Notte.

Nous ne doutons pas que les habiles gens ne sentent la force de ces preuves, quoique nous ne les ayons pas mises dans tout leur jour, pour éviter des répetitions ennuyeuses : Mais à cela près, le *Chromatique* est un nouveau genre d'Harmonie, qui doit avoir des proprietez particulieres ; bien que ces proprietez, qui semble s'éloigner du principe, en dépendent néanmoins, & que cela ne demande qu'un petit éclaircissement.

4°. Si la progression des Parties superieures doit être naturellement diatonique, & si la Tierce mineure ne peut monter sur l'Octave ; il est donc de toute necessité, pour se soumettre à ces Regles, que cette Tierce reste sur le même degré dans un acte de la Cadence parfaite, ou finale, pour qu'elle puisse descendre ensuite diatoniquement dans un pareil acte de Cadence, comme cela est évident aux connoisseurs. Or cette observation pourroit bien avoir donné lieu à l'introduction de la Dissonance dans l'Harmonie, & à l'établissement des Regles qui la concernent ; car de cette maniere, la Tierce mineure qui reste icy sur le même degré, forme une Septiéme qui descend ensuite sur une autre Tierce ; d'où vient appa-

rament la Regle de *préparer* & de *sauver* la Dissonance par une Consonance. Ce n'est donc pas sans raison, que nous tirons cette Regle d'un acte de la Cadence parfaite, préferablement à tout autre, dans le dessein même de nous conformer aux idées generales; car nous voyons bien que l'on ne s'est attaché qu'aux trois premieres progressions de la Basse fondamentale, qui sont en descendant de Tierce, de Quinte, & de Septiéme; sur ce qu'on nous a donné pour Regle generale, que la Dissonance devoit être toûjours *préparée* & *sauvée*, la Septiéme ne pouvant l'être que dans l'une de ces trois progressions fondamentales; & de ces progressions, celle de la Quinte étant la premiere. De plus, il semble que la Dissonance doive son origine à la Cadence parfaite, selon nos Remarques du Chap.II: Si bien que par-là, toutes nos Regles puisent leur source dans un même principe; ajoûtez à cela, que la Septiéme, d'où proviennent toutes les Dissonances mineures, ne peut être sauvée naturellement que de la Tierce, selon l'Harmonie fondamentale, comme il a été dit en son lieu, Chap. XVII. Art. IV.

Toutes ces considerations doivent nous porter à conclure, que l'Auteur de ces Regles pouvoit être très-profond dans la connoissance de toutes les proprietez de l'Harmonie, bien qu'il ne se fût guidé que sur le principe que nous proposons, comme il y a assez d'apparence; puisque Zarlin s'efforce par tout à nous prouver que les premiers Musiciens ne connoissoient que l'Accord parfait, quoiqu'il ne connût pas luy-même tous ceux que nous pratiquons, & que nous voyons, qu'à commencer par luy, chaque Auteur ne s'est attaché précisément qu'à l'Intervale, dont il a voulu prescrire les proprietez, en ne nous donnant que des idées vagues du principe; preuve que la connoissance des Accords renversez, n'est venuë que par succession de temps; & que ne devant cette connoissance qu'à la seule experience, le principe y a été perdu de vûë, en regardant ces derniers Accords comme originaux; ce qui a donné lieu aussi à une infinité de détours, d'exceptions, & d'équivoques, où l'on a confondu les termes, les Intervales, les Accords, leurs progressions, & leurs proprietez, sur tout dans les *Modes*; & où il semble qu'on ait pris plaisir à rendre obscure la Science du monde la plus simple, & la plus naturelle, comme toute personne de bon sens peut s'en appercevoir, tant par les Regles anciennes, & modernes, que par la juste reduction que nous en faisons au principe. Le Geometre a eu beau proposer ce principe, son peu d'experience, qui ne luy a pas permis de s'expliquer comme nous, l'a fait soupçonner d'ignorance par l'ignorant, qui s'est perdu dans la multiplicité des Accords engendrez de ce principe. Mais qu'il est facile à present de revenir

de cette erreur, dès que l'on conviendra une fois de la réduction de ces Accords par Tierces, & des bornes de ces Accords dans l'étenduë de l'Octave*, à quoi l'on sera forcé par sa propre experience ; on ne trouvera plus pour tout Accord original, que le Parfait, & celuy de la Septiéme : Le premier se trouvera dans celuy de la Sixte, & l'autre dans celuy de la Seconde; ainsi de tous les Accords que nous disons être *renversez*, où pour lors le Son fondamental est *sous-entendu* ; & ce dernier se trouvera encore dans ceux de Neuviéme, & de Seconde superfluë. Ainsi de tous les Accords que nous disons provenir de la *supposition*, & de *l'emprunt*, où pour lors le Son fondamental est *supposé*, ou *emprunté*, en quoi consistent tous les differens genres d'Accords, qui sont engendrez, comme cela est évident par les fondamentaux ; ceux-cy l'étant à leur tour par le Son grave & fondamental, lequel pour cet effet, emprunte le secours de son Octave, qu'il a engendrée la premiere ; d'où nous tirons toutes les Consonances, & toutes les Dissonances pratiquables ; ne pouvant trop répéter une verité que les Theoriciens n'ont avoüée qu'à demi, & que la plûpart des Praticiens ont toûjours contestée.

5°. Comme il paroît assez par les Regles principales & fondamentales, que nous venons d'exposer, qu'elles n'avoient été puisées que dans les premieres progressions de la Basse en descendant, puisque l'on dit que toute Dissonance doit être *préparée* ; il est bon de faire sentir que cette Regle merite exception, en ce que le contraire se trouve dans les progressions opposées : Mais pour abreger ce sujet, nous renvoyrons au Chap. XIII. où il en est parlé suffisamment.

6°. Si la Dissonance majeure s'engendre de la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait, cela suffit pour nous prouver qu'elle n'exige aucune autre précaution, que celle de monter d'un semi-Ton, comme c'est le propre de cette Tierce majeure ; de sorte que si l'on n'est point obligé de la *préparer*, nous pouvons dire que c'est encore en sa faveur, que la Dissonance mineure profite du même avantage dans les progressions fixées à la Basse fondamentale.

7°. Les autres Regles qui concernent les *Dissonances pour le goût du chant*, la *syncope*, &c. peuvent être passées icy sous silence, parce qu'elles ne sont fondées que sur le bon goût, bien qu'elles soient toûjours tirées de nôtre même principe.

8°. Ce seroit icy le lieu de parler de la *Modulation*, qui est en quelque façon, le nœud de nos Regles précedentes ; se trouvant une

* ZARLIN nous prescrit cette reduction, & ces bornes, dans la 3me. Partie de ses Inst. Harm. Cap. 3. f. 174. Cap. 31. f. 210. Cap. 66. f. 323.

liaison & un enchaînement dans le tout, qui ne nous permettent pas de douter de la verité de nôtre principe ; mais comme nous sommes obligez de nous étendre un peu sur ce sujet, pour faire sentir l'importance de cette liaison, dont Zarlin & plusieurs autres s'étoient écartez, nous en avons remis l'examen aux Chapitres XXII. XXIII. & XXIV.

9°. Comme on pourroit nous faire de nouvelles objections, à l'égard des Sons surnumeraires dans les Accords par supposition, & dans la Cadence irreguliere ; & à l'égard de celuy qui emprunte son fondement du Son fondamental même, puisque ces Sons n'étant point compris dans nos Regles, semblent en demander de particulieres pour eux ; il est bon d'avertir que cela ne merite pas la peine de s'y arrêter, n'étant necessaire d'en faire mention que comme d'une addition volontaire, qui ne touche point au principe, & dont la pratique se comprend aisément, selon l'explication que nous en donnons dans nos autres Livres ; & pour en juger avec plus de certitude, il n'y a qu'à ajoûter une Basse fondamentale au-dessous d'une Musique quelconque, conformément à l'explication suivante.

ARTICLE SECOND.

De la maniere de composer une Basse Fondamentale au-dessous de toute sorte de Musique.

1°. L'Harmonie ne se fait sentir ordinairement que dans le premier instant de chaque temps de la mesure, bien que l'on puisse partager quelquefois un temps en deux égaux, où pour lors elle se fait sentir dans le premier instant de chaque moitié de ce temps. Or c'est dans le moment de chacun de ces premiers instans, que toutes les parties doivent s'accorder ensemble ; & par consequent, la Basse fondamentale avec elles, en remarquant qu'il peut se trouver plusieurs Nottes dans l'espace de chaque temps, & même dans le premier instant (à quoi il faut bien prendre garde) qui ne seront point du corps de l'Harmonie, n'y étant ajoûtées, en ce cas, que pour le goût du chant.

2°. La Basse fondamentale ne peut subsister, si elle ne regne toûjours au-dessous des autres parties ; & si le tout ne forme avec elle l'Accord parfait, ou celuy de la Septiéme, en retranchant dans l'occasion, les Sons surnumeraires, & par emprunt.

3°. Dès qu'il paroît un Accord de *Neuviéme*, ou de *Quinte superflue*, cette Basse fondamentale doit se trouver une Tierce au-dessus de la Basse déja composée ; & s'il paroît un Accord de *Onziéme*, dite

Quarte ou de *Septiéme superfluë*, elle doit se trouver une Quinte au-dessus, toutes les autres parties formant pour lors l'Accord de de la *Septiéme*, avec cette Basse fondamentale : Souvenez-vous que l'Octave du Son surnumeraire de la *Onziéme*, doit être également regardée comme surnumeraire, bien que le tout fasse un bon effet dans la disposition prescrite.

4°. Dès qu'il paroît un Accord *par emprunt*, il faut substituer dans cette Basse fondamentale, la Dominante à la place de la Sixiéme Notte, celle-cy formant toûjours la Seconde superfluë, ou par renversement, la Septiéme diminuée avec la Tierce majeure de cette dominante ; ainsi le reste de l'Accord formera celuy de la Septiéme avec nôtre Basse fondamentale : Nous en parlerons encore dans l'Art. VIII.

5°. Il faut bien prendre garde aux actes d'une *Cadence irreguliere*, où le Son qui devroit être pris pour lors pour le grave de l'Accord de la Septiéme, doit être retranché, en ne faisant entendre dans ces occasions que l'Accord parfait, qui subsistera dans le reste de l'Accord : Nous en parlerons encore aux Art. VIII. IX. & X.

6°. S'il se trouvoit par hazard un Accord de *Septiéme* & de *Sixte*, tel que celuy dont nous avons parlé au Chap. XVII. Art. V. il ne faudroit pas y faire attention ; & la Basse fondamentale doit rester en ce cas, sur le même degré où elle se trouve auparavant.

7°. Comme nous n'ajoûtons à present cette Basse que pour la preuve, il ne faut pas s'arrêter à de certaines fautes de progression, comme deux Octaves consécutives, &c. qui ayant lieu avec elle, ne paroîtront point entre les parties déja composées.

8°. L'intelligence de la *Modulation* est d'un grand secours pour cette preuve ; car elle fait connoître d'abord le Ton dans lequel on est, par conséquent le lieu qu'occupe certaine Notte dans ce Ton, l'Accord qu'elle doit porter, & le Son fondamental qui peut y être *sous-entendu*, *supposé*, ou *emprunté*. L'on y reconnoît de plus, que les Accords *par emprunt* ne peuvent jamais avoir lieu que dans les Tons mineurs, & que la sixiéme Notte y emprunte le fondement de la dominante tonique ; celle-cy devant toûjours servir de Basse fondamentale, quand même la *supposition* auroit lieu avec cet *emprunt* : & l'on y reconnoît encore qu'une *Cadence irreguliere* ne peut se faire que sur une Dominante précedée de sa Notte tonique, ou sur celle-cy, précedée de sa quatriéme Notte ; chacune de ces Nottes devant se trouver toûjours dans la Basse fondamentale portant l'Accord parfait en ce cas, en s'imaginant que le Son grave de l'Intervale dissonant &c. doit en être retranché.

9°. Pour que cette Basse soit bien composée, il faut la faire pré-

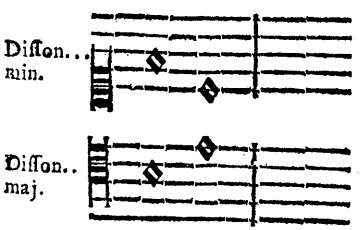
céder autant que l'on peut par des Intervales consonans ; ce qui ne souffre d'exceptions, que lorsqu'on apperçoit que la Septiéme peut être *sauvée* de la Quinte, ou d'une autre Septiéme, ou *préparée* de l'Octave ; en supposant toûjours que toutes les parties ne formeront point d'autres Intervales avec cette Basse fondamentale, que ceux de la Tierce, de la Quinte, de l'Octave, & de la Septiéme. Et comme les Accords ne sont pas toûjours remplis de tous les Sons dont ils doivent être composez, c'est à celuy qui en fait la preuve d'y prendre garde, bien que le fond de l'Accord subsiste toûjours, quoiqu'il ne soit pas complet ; le goût du chant nous obligeant quelquefois de doubler un Son, au lieu d'employer celuy qui rendroit cet Accord complet. Quand nous disons que toutes les Parties doivent former la Tierce, la Quinte, &c. avec la Basse fondamentale ; c'est en exceptant (comme l'on sçait) le Son surnumeraire des Accords *par supposition*, qui doit se trouver toûjours au-dessous de cette Basse fondamentale, celuy qui est ajoûté au premier Accord parfait d'une *Cadence irreguliere*, & celuy qui emprunte son fondement de la dominante tonique, ces Sons devant être absolument extraits de l'idée dans la preuve, en s'imaginant qu'ils n'y sont point. De plus, la Quinte de la seconde Notte d'un Ton mineur se trouve souvent fausse, selon son ordre naturel dans ce Ton: mais elle doit être pour lors regardée comme juste, n'y étant alterée que par accident, en supposant toûjours que cette Quinte ne se trouvera que dans un Accord parfait, ou de Septiéme à l'égard de la Basse fondamentale. Cela étant fait, on remarque,

1°. Si la Dissonance mineure, qui est toûjours la Septiéme par rapport à la Basse fondamentale est *préparée* & *sauvée* comme elle le doit, dans les progressions fixées ; en se souvenant qu'à l'égard de cette Basse, monter de Quarte, ou descendre de Quinte c'est la même chose ; ainsi des autres Intervales qui ont un pareil rapport. Et comme on peut sous-entendre quelquefois une Dissonance qui ne paroît point dans le corps de l'Ouvrage, soit pour donner une progression consonante à la Basse fondamentale, soit pour n'y faire rencontrer que les Accords qu'elle doit porter ; il ne faut pas pour lors attribuer à l'Auteur le défaut de progression de cette Dissonance sous-entenduë, si-tôt qu'elle ne paroît point sans cette Basse fondamentale ; ainsi des autres défauts de progressions, qui n'ont lieu qu'avec cette Basse fondamentale, vû que l'Auteur ne prétend pas toûjours qu'elle y soit ajoûtée ; au lieu que si ces défauts paroissoient sans cette Basse, pour lors l'Auteur auroit manqué : Mais au reste, cela ne pourra détruire le fond de l'Harmonie, qui devra subsister toûjours dans nos deux Accords proposez.

De

De plus, quand on s'appercevra que de deux Sons qui font ensemble un Intervale de Seconde ou de Septiéme, l'aigu de la Seconde, ou le grave de la Septiéme montera, pendant que l'autre restera sur le même degré; cela marquera justement l'acte d'une Cadence irreguliere, où il faudra s'imaginer (comme nous l'avons déja dit) que ce Son qui monte est comme surnumeraire, & qu'il ne doit jamais occuper dans une Basse quelconque. A l'égard de la Dissonance majeure toûjours formée de la Notte sensible, ou de la Tierce majeure d'une Dominante tonique, & qui n'est dissonance qu'autant que la mineure y est jointe, il faut voir pareillement si elle est toûjours *sauvée* comme elle le doit, en montant d'un semi-Ton.

11°. Il y a quelques reflexions à faire sur la maniere de *sauver* les Dissonances, en ce que, 1°. Telle Dissonance qui reste toûjours sur le même degré, & qui se *sauve* ensuite comme elle le doit, est censée bien *sauvée*, tant que le même Accord fondamental subsiste avec elle. 2°. Une Tierce mineure que la Basse ordinaire peut former avec la fondamentale, ne doit pas nous arrêter icy. 3°. Tant que le même Accord fondamental subsiste, une Dissonance peut passer à tel Son que l'on veut de ce même Accord; mais il faut ordinairement qu'elle passe ensuite sur le Son qui devoit la suivre en premier lieu, excepté que quand la Dissonance majeure, ou bien la mineure sont entenduës les dernieres, elles peuvent conserver leur privilege, qui est d'être *sauvées* comme elles le doivent. 4°. L'on peut sauver la Dissonance majeure sur la Consonance, qui doit suivre naturellement la mineure, & celle-cy sur la Consonance, qui doit suivre naturellement la majeure, pourvû que ce soit dans une Harmonie naturelle, & en montant, s'il eut fallu monter, ou en descendant, s'il eut fallu descendre, conformément à cet Exemple de Zarlin *.



5°. Dans le Chromatique, la Dissonance majeure descend d'un semi-Ton au lieu de monter, ou pour lors elle est censée rester sur le même dégré, &c. comme nous l'avons déja remarqué.

Il est certain qu'une Musique où l'on pourra ajoûter une pareille Basse, avec toutes les circonstances que nous venons de remarquer, sera toûjours bonne; elle ne pêchera tout au plus que dans un certain ordre de Consonances, de Melodie, ou de Modulation, ou dans l'égalité de la valeur des Nottes qui preparent, qui forment, & qui sauvent la Dissonance, ou encore dans

* Terza Parte, Cap. 30. fol. 210.

les temps où cette Dissonance doit être preparée, & entenduë: mais elle ne pêchera point contre le fond de l'Harmonie, ce qui est le principal ; car le reste est facile à observer. Le bon goût qui nous dicte la plûpart de ces Regles, nous obligeant même quelquefois à nous en écarter.

Cette Basse fondamentale fait un très-bel effet dans les Chœurs de Musique ; mais lorsqu'on veut qu'elle y soit entenduë, il faut pour lors que les Regles soient observées à la rigueur entre toutes les Parties, bien que la Basse-Continuë puisse former plusieurs Unissons, ou plusieurs Octaves avec la fondamentale, sur tout dans les Accords de 6, par supposition & par emprunt, sans se mettre en peine pour lors du Son fondamental.

Comme tous ceux qui se sont donné la peine de nous dicter les Regles précédentes, ont toûjours oublié d'en faire remarquer le principe ; nous avons crû devoir nous étendre un peu sur ce sujet, pour que l'évidence de ce principe nous mette au-dessus des doutes & des contestations.

CHAPITRE DIX-NEUVIE'ME.

Suite du Chapitre précedent, où il paroît que la Melodie provient de l'Harmonie.

IL semble d'abord que l'Harmonie provienne de la Melodie, en ce que la Melodie que chaque voix produit, devient Harmonie par leur union ; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble. Or quelqu'ordre de Melodie que l'on observe dans chaque Partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne Harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est dicté par les Regles de l'Harmonie. Cependant pour rendre ce tout Harmonique plus intelligible, on commence par enseigner la maniere de faire un Chant ; & supposé que l'on y fasse quelques progrès, les idées qu'on peut en avoir s'évanoüissent, dès qu'il s'agit d'y joindre une autre partie, on n'est plus le maître du Chant ; & pendant que l'on s'exerce à chercher la route que doit tenir une Partie par rapport à l'autre, on perd souvent de vûe celle que l'on s'étoit proposée, ou du moins on est obligé de la changer ; sinon la contrainte où nous tient cette premiere Partie, ne nous permet pas toûjours de donner aux autres un chant aussi parfait qu'on pourroit le souhaiter. C'est donc l'Harmonie qui nous guide,

& non pas la Melodie. Il eſt vrai, qu'un ſçavant Muſicien peut ſe propoſer un beau Chant convenable à l'Harmonie ; mais d'où luy vient cette heureuſe faculté ? La nature ne peut-elle pas y avoir contribué ? Sans doute ; & ſi au contraire elle luy a refuſé ce don, comment peut-il y réüſſir ? Ce ne peut être que par des Regles ; & d'où tirons-nous ces Regles ? C'eſt ce qu'il faut voir.

La premiere diviſion de la corde nous offre-t-elle d'abord deux Sons, dont on puiſſe former de la Melodie ? Non, ſans doute ; car un homme qui chanteroit d'Octave en Octave, ne formeroit pas un fort beau Chant. La ſeconde, & la troiſiéme diviſion de cette corde, d'où provient toute l'Harmonie, ne nous fourniſſent pas des Sons plus convenables à la Melodie, puiſqu'un Chant compoſé ſeulement de Tierces, de Quartes, de Quintes, de Sixtes & d'Octaves, ne ſeroit point encore parfait : l'Harmonie eſt donc engendrée la premiere : Ainſi, c'eſt d'elle qu'il faut abſolument tirer les Regles de la Melodie, comme nous le faiſons auſſi, en prenant à part ces Intervales harmoniques, dont nous venons de parler, pour en former une progreſſion fondamentale, qui n'eſt point encore Melodie : Mais ces Intervales mis enſemble au-deſſus de l'un des Sons qui les compoſent, ſuivant naturellement une toute diatonique, qui leur eſt déterminée par leur progreſſion même, lorſqu'ils ſe ſervent mutuellement de fondement, nous tirons pour lors de ces progreſſions conſonantes & diatoniques, toute la Melodie neceſſaire ; de ſorte qu'il a fallu connoître les Intervales harmoniques avant les melodieux ; & tout le chant que l'on peut enſeigner à un Commençant, conſiſte dans ces Intervales conſonans, ſi cela peut être appellé chant. Nous verrons au Chap. XXII. que les Anciens n'ont encore tiré leur *Modulation* que de la Melodie, au lieu qu'elle provient de l'Harmonie.

Quand nous avons donc une fois la connoiſſance de cette progreſſion conſonante, il ne coûte pas plus d'ajoûter trois Sons au-deſſus de l'un de ceux qui nous ſert de Baſſe, que de n'en ajoûter qu'un ; car voicy comme nous nous expliquons de part & d'autre : Vous pouvez mettre au-deſſus d'une Baſſe la Tierce, la Quinte ou l'Octave ; ou bien vous devez mettre au-deſſus de la Baſſe la Tierce, la Quinte & l'Octave, pour ſe ſervir de l'une ou de l'autre, il faut les connoître ; & ſi on les connoît, il n'eſt pas plus difficile de les employer enſemble que ſeparément. Enſuite la Partie qui aura fait la Tierce, doit faire la Quinte, ſi la Baſſe deſcend de Tierce ; & nous ne nous expliquons pas autrement : Mais ſi dans ces differentes progreſſions d'une Baſſe, l'on trouve icy la Tierce, là l'Octave, & icy la Quinte, il faut toûjours ſçavoir ce qui doit les ſui-

vre selon la differente progression de la Basse ; de sorte que sans y songer, on enseigne la Composition à quatre parties, pendant qu'on ne la fait comprendre qu'à deux. Donc puisque je dois sçavoir la suite de chaque Consonance, selon la differente progression de la Basse, chacune de ces Consonances se rencontrant alternativement, il n'est pas plus difficile de les employer ensemble qu'en particulier ; d'autant mieux que si je ne puis les distinguer toutes ensemble, je ne m'attache qu'à chacune en particulier : Ainsi, de l'une à l'autre, je trouve le moyen de composer une Harmonie parfaite dans ses quatre parties, dont je tire ensuite toutes les connoissances necessaires, pour arriver à la perfection ; outre que l'explication que nous y joignons, ne permet pas de pouvoir s'y tromper. Si nous devons nous en rapporter à l'experience qu'en ont fait plusieurs personnes, qui ne connoissoient que la valeur des Nottes, & qui à la seconde lecture de nos Regles, ont composé une Harmonie aussi parfaite qu'on puisse la souhaiter : De plus, si ce Compositeur peut se donner la satisfaction d'entendre ses productions *, son oreille se forme peu à peu ; & s'il devient une fois sensible à la parfaite Harmonie, où ces commencemens le conduisent, il peut être certain d'un succès, qui ne dépend absolument que de ces premiers principes.

Il n'y a pas de doute après cela, que lorsque ces quatre Parties nous sont une fois familieres, nous ne puissions les réduire à trois & à deux : Mais quelle connoissance peut nous donner une Composition à deux parties, quand même nous la possederions parfaitement, ce qui est presqu'impossible, vû qu'on n'y est guidé par aucun fondement ; & que tout ce qu'on peut enseigner de cette façon est toûjours sterile, soit parce que nôtre memoire ne peut y suffire, soit parce qu'on ne peut que difficilement y renfermer tout; & qu'à la fin on est obligé d'ajoûter ces paroles : *Cætera docebit usus.* Veut-on passer aux trois & aux quatre parties? Ce qu'on en dit est si peu de chose, que nous voyons qu'il faut avoir le genie & le goût aussi consommé que ces grands Maîtres, pour comprendre ce qu'ils veulent nous enseigner. Zarlin * dit au sujet des quatre Parties, qu'elles ne peuvent guere s'enseigner sur le papier, & qu'il les laisse à la discretion des Compositeurs, qui pourront se former sur ses Regles précédentes à deux, & à trois Parties. Nos sentimens sont bien opposez ; car nous venons de dire que l'Harmonie ne pouvoit s'enseigner qu'à quatre Parties, où tout ce qu'elle a de particulier se rencontre dans deux Accords seulement, (comme nous

* C'est pour ce sujet en partie, que nous donnons des Regles d'Accompagnement.
* Terza Parte, Cap. 65. fol. 320.

l'avons fait remarquer par tout), & qu'il étoit très-facile de les reduire à trois & à deux ; au lieu que Zarlin ne définit point absolument ces deux ny ces trois Parties, & qu'il avoüe ne pouvoir définir les quatre, après être convenu que la parfaite Harmonie consistoit dans les quatre Parties, qu'il compare aux quatre élemens. (*Cap.* 58. *fol.* 281. Nous dirons donc pour finir, que si l'on n'a pû tirer une connoissance parfaite des Regles qu'on a données jusqu'à present de l'Harmonie, le principe que nous nous sommes proposé, est un but certain pour parvenir à cette connoissance, qui ne laisse rien échaper.

CHAPITRE VINGTIE'ME.

De la proprieté des Accords.

IL est certain que l'Harmonie peut émouvoir en nous, differentes passions, à proportion des Accords qu'on y employe. Il y a des Accords tristes, languissans, tendres, agréables, gais, & surprenans; il y a encore une certaine suite d'Accords pour exprimer les mêmes passions ; & bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'experience peut me fournir.

Les Accords consonans se rencontrent par tout, mais ils doivent être employez le plus souvent que l'on peut dans les Chants d'allegresse, & de magnificence ; & comme on ne peut se dispenser d'y entre-mêler des Accords dissonans, il faut faire ensorte que les Dissonances y naissent naturellement ; qu'elles y soient preparées autant qu'il est possible, & que les Parties qui se distinguent le plus, comme sont le Dessus & la Basse, soient toûjours consonantes entre-elles.

La douceur, & la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des Dissonances mineures preparées.

Les plaintes tendres demadent quelquefois des Dissonances par emprunt, & par supposition, plûtot mineures que majeures ; faisant regner les majeures qui peuvent s'y rencontrer, dans les Parties du milieu, plûtôt que dans les extrêmes.

Les langueurs, & les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des Dissonances par emprunt, & sur tout avec le Chromatique, dont nous parlerons au Livre suivant.

Le désespoir, & toutes les passions qui portent à la fureur, ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des Dissonances de toute espece, non preparées ; & sur tout que les majeures regnent dans le Dessus. Il est beau même dans de certaines expressions

de cette nature, de passer d'un Ton à un autre par une Dissonance majeure non preparée, sans que l'oreille néanmoins puisse être blessée de la trop grande disproportion qui pourroit se trouver entre ces deux Tons; c'est pourquoi cela ne peut se faire qu'avec beaucoup de discernement, de même que tout le reste; car si l'on ne faisoit qu'entasser Dissonance sur Dissonance, par tout où elle peut avoir lieu, ce seroit un défaut infiniment plus grand, que de n'y faire entendre que des Consonances: La Dissonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discretion, évitant même de la faire entendre dans les Accords dont elle ne peut être separée, en la retranchant adroitement, lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression; & dispersant pour lors dans toutes les parties, les Consonances qui composent le reste de l'Accord; car l'on doit se souvenir que la Septiéme, d'où proviennent toutes les Dissonances, n'est qu'un Son ajouté à l'Accord parfait, que ce Son ne détruit point le fondement de cet Accord, & qu'il peut toûjours en être retranché, quand on le juge à propos.

La Melodie n'a pas moins de force dans les expressions que l'Harmonie; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des Regles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste; ainsi nous laisserons aux heureux genies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont dépend presque toute la force des sentimens; & nous esperons que les habiles gens, pour qui nous n'avons rien dit de nouveau, ne nous sçauront pas mauvais gré d'avoir declaré des secrets, dont ils auroient peut-être souhaité être les seuls dépositaires, puisque nôtre peu de lumiere ne nous permet pas de leur disputer ce dernier degré de perfection, sans lequel la plus belle Harmonie devient quelquefois insipide, & par où ils sont toûjours en état de surpasser les autres; ce n'est pas que lorsque l'on sçait disposer à propos une suite d'Accords, on ne puisse en tirer une Melodie convenable au sujet, comme nous le verrons dans la suite; mais le goût en est toûjours le premier moteur.

C'est icy où il semble que les Anciens l'emportent, si nous devons les en croire; celui-cy par sa Melodie fit pleurer Misse; celuy-là obligea Alexandre de prendre les armes; un autre rend doux & humain un jeune homme furieux. Enfin l'on voit de tous côtez des effets surprenans de leur Musique; sur quoi Zarlin décide avec beaucoup de raison, disant d'abord, que le mot d'Harmonie ne signifioit souvent chez eux qu'une simple Melodie; & que toutes les particularitez provenoient plus du discours énergique, dont la force s'augmentoit par la maniere dont ils le recitoient en chantant, que de leur seule Melodie, qui certainement ne pouvoit pro-

ſiter de toutes les diverſitez, que la parfaite Harmonie, qu'ils ne connoiſſoient pas, nous procure aujourd'huy. Leur Harmonie, dit-il encore, * conſiſtoit dans un Accord parfait, au-deſſus duquel ils chantoient indifferement toute ſorte d'Airs, à peu près comme on l'entend dans nos Muſettes ou dans nos Vielles, ce qu'ils appellent, *Sinfonia.*

Au reſte, un bon Muſicien doit ſe livrer à tous les caracteres qu'il veut dépeindre; & comme un habile Comedien, ſe mettre à la place de celuy qui parle; ſe croire être dans les lieux où ſe paſſent les differents évenements qu'il veut repreſenter, & y prendre la même part que ceux qui y ſont les plus intereſſez; être bon déclamateur, au moins en ſoy-même; ſentir quand la voix doit s'élever ou s'abaiſſer plus ou moins, pour y conformer ſa Melodie, ſon Harmonie, ſa Modulation & ſon mouvement.

CHAPITRE VINGT-UNIE'ME.

Des Modes.

QUoique les Auteurs modernes nous ayent enſeigné qu'il n'y avoit que deux *Modes*, ils ſe ſont tellement rendu eſclaves des Regles qu'ils ont puiſé chez les autres, qu'ils ſont devenus inſenſibles à tout ce que pouvoit leur procurer une ſi heureuſe découverte. Vous n'entendez parler chez eux que d'Accords arbitraires; & lorſque le *Mode* en eſt le ſeul guide, ils en laiſſent toutes la conduite à nôtre diſcernement.

L'on ſçait aſſez que ce qu'on appelle *Mode*, conſiſte dans l'Octave d'un ſeul Son, entre laquelle doivent être compris tous les Sons qui peuvent ſervir aux Chants & aux Accords. Les Anciens n'ont regardé que le Chant, & ſe ſont trompez en cela; car le Chant dépend abſolument des Accords fixez par le *Mode.*

Nous diſtinguons les *Modes* en deux genres; ils prennent leur nom de l'Intervale majeur ou mineur, que forme la Tierce du Son, qui avec ſon Octave eſt le premier objet d'un *Mode*; ainſi n'y ayant que deux Tierces, dont l'une eſt majeure, & l'autre mineure, nous diſons qu'il n'y a que deux *Modes*, dont l'un eſt majeur & l'autre mineur; ſous-entendant par ces mots de *majeur* & *mineur*, la Tierce qui doit accompagner le Son fondamental du *Mode.*

Le premier *Mode* qui ſoit venu à nôtre connoiſſance a été tiré

* Terza Parte, Cap. 79. fol. 356.

du systême diatonique parfait où l'Octave d'*Ut* renferme six autres Nottes, dont on ne peut alterer l'Intervale qu'elles forment avec la Notte *Ut*, sans changer en même-temps le Mode. Les Nottes principales de ce Mode ont été d'abord tirées de l'Accord parfait de cette Notte *Ut*, la Tierce en a été appellée *Mediante*, & la Quinte *Dominante*; on a senti ensuite que l'Accord de la Sixte convenoit mieux à la Mediante, que celuy de la Quinte; mais on ne nous a pas dit que de cette maniere, la Mediante représentoit toûjours la Notte principale ou tonique, puisque l'Accord de Sixte qu'elle doit porter est renversé du parfait de cette Notte tonique. On a senti pareillement que la Dominante devoit porter l'Accord parfait; & que comme telle, sa Tierce devoit être toûjours majeure. De plus, la Dissonance de la Septiéme, où la fausse-Quinte a lieu, n'a été affectée qu'à elle seule, lorsqu'elle précede immédiatement la Notte tonique, les Cadences parfaites ne se formant que de ces deux seules Nottes; mais on ne nous a pas dit que les Accords de fausse-Quinte & du Triton fussent des dérivez de celuy de la Septiéme; & que comme cet Accord de Septiéme n'est fait que pour préceder le parfait de la Notte tonique, tous ses dérivez devoient également préceder ce parfait ou ses dérivez; ce qui s'apperçoit par l'experience, sans que les Regles en fassent mention. Or de ces observations, on auroit conclu que dans un Mode quelconque, il ne pouvoit paroître un tel Accord de Septiéme, soit en effet, soit dans ses dérivez, que l'Accord parfait de la Notte tonique ne dût suivre immediatement, soit en effet, soit dans ses dérivez; de sorte que cela auroit commencé à nous faire voir clair. Nous trouvons premierement toutes les Nottes d'un Mode (excepté la Sixiéme) renfermées dans ces deux Accords, la Sixte qui suit la nature de la Tierce étant facile à trouver: Et en second lieu, nous voyons les Accords que doivent porter ces Nottes, lorsqu'elles précedent la tonique ou sa mediante, ne restant plus qu'à trouver les Accords affectez aux Nottes, qui précedent la dominante; ce qui doit se faire en disant: Si l'Accord parfait d'une Notte est précedé de l'Accord de Septiéme d'une autre Notte, qui est une Quinte au-dessus, la Dominante portant ordinairement l'Accord parfait, & la Septiéme qu'on y ajoûte n'en détruisant point le fondement, il faut qu'elle soit aussi précedée de l'Accord de Septiéme de la Notte, qui est une Quinte au-dessus; & pour ne point donner atteinte au Mode que l'on traite, la Tierce de cette Notte doit être mineure, telle qu'elle se trouve, lorsqu'elle fait la Septiéme de la Dominante tonique, ou la Quarte de la Notte tonique, la Sixiéme Notte se trouvant pour lors dans ce nouvel Accord de Septiéme. Ainsi l'on

juge

juge non seulement de la nature des Intervales, qui doivent être renfermez dans l'Octave de la Notte tonique ou fondamentale de ce Mode ; mais encore des Accords qu'ils doivent porter, en tirant ces Accords du renversement des fondamentaux, dans lesquels ces Intervales sont compris. Pour ce qui est du Mode mineur, il ne differe du majeur qu'en ce que la Tierce & la Sixte doivent y être mineures, avec quelques circonstances à l'égard de la Sixte, que nous expliquons au Livre suivant.

Si l'on avoit suivi ce principe, on n'auroit pas été obligé de dire comme Masson : * *Si la Basse monte d'un semi-Ton, il faut faire la Sixte mineure & la Quinte ensuite, ou deux Sixtes majeures &c.* parce que cette distinction regarde differentes Nottes dans deux Modes differens ; ainsi cette regle ne fixe rien, si ce Mode n'en est l'objet. Lorsqu'il parle encore des Dissonances pour le goût du Chant ou par supposition, il cite un grand nombre de celles qui sont comprises dans l'Accord formé des Consonances qui les précédent ou qui les suivent ; si bien que la Consonance & la Dissonance qui s'y rencontrent, ne formant qu'un même Accord, la Dissonance n'y suppose rien, puisqu'elle y est sous-entenduë, en ce qu'elle doit faire partie de l'Accord. Nous passerons sous silence bien d'autres méprises de cette nature.

Quand on donne des Regles, on copie souvent celles des autres avec trop de condescendence ; & ce que l'on dit de bon se trouve quelquefois contredit, parce que l'on tire d'ailleurs.

Les Anciens ont parfaitement bien défini les proprietez des Modes, en ce qui regarde les differens effets qu'ils produisent, & la sujetion où ils tiennent l'Harmonie & la Melodie ; mais ils en ont toûjours ignoré la nature, en attribuant toute la force de ces Modes à la Melodie, qu'ils pretendoient devoir être renfermée dans les sept Nottes diatoniques du systême parfait, sans autre distinction. S'ils ont pensé qu'en faisant servir de principale, chaque Notte du systême, cela pourroit causer autant d'effets differens, qu'il y a de Nottes dans ce systême ; ils ont perdu de vûë en même-temps ce qui devoit leur servir de modele. Ce systême parfait n'a-t-il donc rien de particulier, qu'on puisse se dispenser d'imiter ? Pourquoy l'avoir imité dans les Consonances qui s'y rencontrent, en ajoûtant un ♭ *mol* à la Notte *Si*, pour trouver la Quarte de la Notte *Fa* ? Et pourquoy l'avoir abandonné dans les Dissonances qui précédent la Notte tonique, soit en montant, soit en descendant ? Ne trouvons-nous pas un Ton d'*Ut* à *Ré*, & un semi-Ton d'*Ut* à *Si* ? Cependant s'ils prennent la Notte *Mi* pour tonique, ils y laissent le semi-Ton qui se

* Chap. III. p. 36. 37. & 38.

trouve de *Mi* à *Fa*, & le Ton qui se trouve de *Ré* à *Mi*, au lieu de conformer cette progression à celle du systême parfait, en ajoûtant un *Dieze* aux Nottes *Fa* & *Ré*, de même qu'ils ont ajoûté le ♭ *mol* à la Notte *Si*. Mais c'est par-là, nous direz-vous, qu'ils differentioient leurs Modes ; erreur dont l'experience ne nous permet pas de douter ; & si l'on veut s'en rapporter aux reflexions de Zarlin, qui se contrarient avec ses Regles, l'on verra qu'il étoit mal-fondé dans ses Modes. La Basse, dit-il, * est le principe, le fondement &c. de toutes les autres Parties ; * sa progression naturelle dans les Cadences parfaites, est de descendre de Quinte ; où il faut remarquer que les Exemples qu'il en donne, renferment toûjours le semi-Ton en montant entre la Notte qui précede la finale & celle qui la termine ; & que dans d'autres Exemples, où ce semi-Ton se rencontre en montant, on y trouve le Ton en descendant sur cette même Notte finale; si bien qu'en assemblant ces Nottes, qui précédent de tous côtez la finale, on trouvera que celle qui y monte d'un semi-Ton, fait la Tierce majeure de la Dominante, & que celle qui y descend d'un Ton, fait la Quinte de cette même Dominante. Or toutes les conclusions parfaites ne pouvant se faire que sur une Notte tonique précédée de sa Quinte, c'est-à-dire, de sa Dominante ; & l'Accord parfait de cette Dominante ne pouvant être composé que de sa Quinte & de sa Tierce majeure, nous voyons qu'il y a toûjours un Ton entre cette Quinte & la Notte tonique, & un semi-Ton entre cette Tierce majeure & la Notte tonique ; qu'ainsi l'on ne peut proposer aucun *Mode*, où ces proprietez ne se rencontrent ; car si la progression naturelle à la Basse dans une Cadence parfaite, est de descendre de Quinte, il est impossible de faire entendre cette Cadence dans les autres Parties, si l'une ne monte d'un semi-Ton, & l'autre ne descend d'un Ton ; ainsi l'on ne peut finir une Piece de Musique que par une Cadence parfaite sur la Notte principale d'un Mode, sans quoi l'ame ne peut être satisfaite. Quelle absurdité n'y a-t-il pas à nous proposer des Modes, qui ne peuvent s'y assujettir ? C'est même de ce principe dont Zarlin a tiré la Regle, où il défend de faire monter la Tierce mineure & la Sixte mineure sur l'Octave ; preuve que la Dominante tonique doit porter toûjours la Tierce majeure, & que cette Tierce est toûjours un semi-Ton au-dessous de l'Octave de la Notte principale, comme cela se trouve dans le systême parfait entre les Nottes *Si* & *Ut*. Cependant, selon les Anciens, ce semi-Ton ne se rencontre point dans les Tons de *Ré*, de *Mi*, de *Sol* & de *La*. L'on voit donc suffisamment qu'ils ne se guidoient que par la Melodie ; car s'ils eussent

* Terza Parte, cap. 58. f. 281. & 282. [* Cap. 51. f. 251. & 252.]

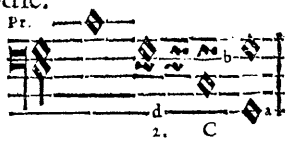
eû quelque égard pour l'Harmonie, ils ne seroient pas tombez dans des fautes si grossieres. Zarlin plus habile que ses prédécesseurs, à ce qu'il paroît, auroit été capable de sentir cette verité, s'il n'eut pas eû trop de condescendence pour des choses, ausquelles il étoit comme forcé de se conformer ; Je veux parler du Plein-chant de l'Eglise, qui subsistoit long-temps avant luy, & qu'il est bien difficile de reformer, par rapport à l'usage ou à la dépense, quoiqu'il ne convienne à l'Harmonie, que dans les Tons conformes au systême parfait : Aussi ne voyons nous que des gens sans goût, pleins des Regles de ces Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s'attachent vainement à former une bonne & agréable Harmonie sur ces sortes de Chants. Ce devroit être cependant le sujet de nos veilles & de nos travaux, la Musique n'étant faite que pour chanter les loüanges de Dieu : Quel désagrément pour un homme rempli de cette verité, de ne pouvoir déployer son genie sur un si grand sujet ; il peut bien entasser des Accords sur ces Chants, & proceder sans faute jusqu'à la fin ; mais il y a bien de la difference d'une Musique sans faute à une Musique parfaite. Ces Anciens trop esclaves de leurs premieres découvertes, composerent tous ces Chants d'une Melodie que leur fournissoit le systême parfait, & finirent par où ils devoient commencer, c'est-à-dire, qu'ils établirent les Regles de l'Harmonie sur cette Melodie, au lieu de commencer par celle qui se presentoit la premiere, qui est l'Harmonie, (comme la division de la corde nous le prouve) & établirent sur elle les Regles de la Melodie, dont on formeroit même un Chant plus facile & plus coulant que celuy qui subsiste aujourd'huy dans nos Temples. Leur aveuglement se découvre encore dans la difference qu'ils ont faite des Modes authentiques, ou principaux, aux plagaux ou collateraux.

La difference des proportions harmoniques & arithmetiques devint pour eux un objet si digne de leur attention, qu'ils approprierent à la division de l'Octave, ce qui ne convenoit qu'à celle de la Quinte ; & l'on va voir que la difference de ces proportions, qui ne devoit être appliquée qu'à l'Harmonie, ne fût presque employée qu'à la Melodie.

Lorsque Zarlin a divisé l'Octave par la Quarte, pour en former un nouveau Mode, il n'a fait que transporter de lieu les Sons, qui composent cette Octave divisée par la Quinte, ce que nous appellons renverser ; de sorte que le Mode principal, où l'Octave est divisée par la Quinte & le collateral, & où elle est divisée par la Quarte, ne sont qu'un même Mode ; la même Notte est également principale ou tonique dans l'un & l'autre Mode ; sa Median-

te & sa Dominante sont toûjours les mêmes, & la difference qu'on peut en faire, ne regarde que la Melodie.

Voici l'Exemple que cet Auteur en donne. * Le premier est le principal ; le second est son collateral, & C. signifie que C. *Sol Ut* sert de Notte tonique à tous les deux, ainsi



Ut n'a point d'autre Mediante que *Mi* b, ni d'autre Dominante que *Sol* a ; la difference de ces deux Modes consistant à faire rouler le Chant d'un *Ut* à l'autre dans le principal, & d'un *Sol* à l'autre dans son collateral ; distinction fort inutile, puisque le Chant n'a d'autres bornes à l'égard de son étenduë, que celle des voix, qu'une experience naturelle nous apprend dans le moment.

Lorsqu'il a divisé ensuite la Quinte par la Tierce majeure & par la mineure du Son grave, il n'a pas été en son pouvoir d'en former deux Modes qui eussent la correspondance des précédens ; leurs mediantes y sont differentes, & par consequent leurs Sixtes, en quoi consiste toute la difference de la *Modulation*, & non pas dans la Seconde, dans la Quarte, dans la Quinte, ni dans la Septiéme-superfluë en montant à l'Octave, dont les intervales ne changent jamais, encore moins dans l'étenduë d'un Chant, où les Intervales que l'on employe au-dessus ou au-dessous de l'Octave, ne different point de ceux qui sont entre l'Octave. S'il eut suivi le sentiment de Platon, qui (comme il le rapporte) * veut que la Melodie naisse de l'Harmonie, il auroit cherché les fondemens de la *Modulation* dans cette Harmonie, qui leur auroit dicté des routes certaines pour arriver à la perfection, qu'il croyoit avoir atteinte, puisque ce n'est que dans l'Accord parfait de la Notte tonique & dans celuy de sa Dominante, auquel on ajoûte la Septiéme, quand il est à propos, & dans celuy de la Septiéme de sa seconde Notte, que se puise la veritable *Modulation*, & par conséquent tout l'enchaînement de la bonne Harmonie & de la belle Melodie ; nos Regles précédentes étant conformes à ce principe, qui se soûtient par tout avec la même force.

* Quarta parte, cap. 13. f. 384. [* Secunda parte, cap. 12. f. 95.]

CHAPITRE VINGT-DEUXIE'ME.

D'où provient la liberté que l'on a de passer d'un Mode, ou d'un Ton à un autre.

LA progression consonante d'une Basse fondamentale, sur laquelle on ne fait entendre que des Accords parfaits, nous offre autant de Tons differens, qu'il peut se trouver de Sons differens dans cette Basse; parce que l'Accord parfait étant seul affecté à une Notte tonique, il est certain que le Ton se détermine toûjours sur chacune de ces Nottes; de sorte que de ces Consonances que nous avons reçûes des premieres divisions de la corde, nous tirons non seulement tous les Accords, toute la Melodie, & la maniere de proceder dans un même Ton, mais encore celle de passer d'un Ton à un autre (comme nous l'expliquons au Troisiéme Livre) sans se mettre en peine si le Ton doit être majeur ou mineur, parce qu'on est toûjours reglé par celuy que l'on quitte. Remarquez que nous confondons icy le terme de Mode dans celuy de Ton, lorsque la difference du majeur au mineur ne se fait point sentir sur la même Notte tonique; car nous pouvons changer le Mode de majeur en mineur, ou de mineur en majeur, sans changer la Notte tonique ou principale de ce Mode. Par exemple, lorsque d'un sujet gai, l'on passe à un triste, ou d'un triste à un gai, comme cela se rencontre dans la plûpart des Chacones ou Passacailles, & souvent dans deux Airs de suite d'un même genre; l'on peut dire que le Ton ne change point, quoique le Mode change; parce que si la Notte *Ut* est tonique dans le Mode majeur, elle l'est aussi dans le mineur; & c'est pour ne point confondre les termes qu'on dit simplement Ton majeur, Ton mineur; le Ton ne pouvant jamais changer que du majeur au mineur, ou du mineur au majeur, à l'égard de la Modulation; car à l'égard de la Notte tonique, il peut se prendre sur les vingt-quatre Nottes differentes du systême Chromatique, mais non pas indifferemment dans la suite d'une Piece; parce que si nous pouvons nous proposer celle qu'il nous plaît pour le commencement & la fin, nous ne pouvons la quitter que pour passer à une autre qui ait du rapport avec elle, ou avec les Nottes de son Accord; & ainsi par enchaînement, nous sommes obligez de revenir, lorsqu'il s'agit de conclure & de finir.

CHAPITRE VINGT-TROISIÉME.

De la Mesure.

LA mesure a tant de force dans la Musique, qu'elle est seule capable d'exciter en nous les differentes passions que nous venons d'attribuer aux autres parties de cet Art. Sans elle toutes nos expressions deviendroient languissantes & sans fruit ; nous pouvons dire qu'elle est naturelle à un chacun ; elle nous entraîne, comme malgré nous, à suivre son mouvement, & l'on ne peut y être insensible sans quelque accident extraordinaire ; *d'où il est évident* (comme dit Descartes, p. 58.) *que des bestes pourroient danser avec mesure, si on les y instruisoit, ou si on les y accoûtumoit de longue main, parce qu'il n'est besoin pour cela que d'un effort & d'un mouvement naturel.* C'est donc à tort que l'on taxe quelquefois des personnes de n'avoir point d'oreille ; parce qu'elles ne sont pas accoûtumées à un certain mouvement, ou parce que l'attention qu'elles sont obligées de donner à l'execution d'une Danse, d'un Chant ou d'un Instrument, leur dérobe celle qu'elles pourroient donner à la mesure.

Nous pouvons tirer la Mesure du principe de l'Harmonie, puisqu'elle ne consiste que dans les nombres deux, trois, quatre, qui nous donnent l'Octave divisée arithmetiquement & harmoniquement. De plus, la Mesure ne consistant que dans une égalité de mouvemens, nous pouvons la réduire à deux temps ; parce que l'espace de temps que l'on met entre le premier & le second mouvement se continuë naturellement avec égalité : Verité d'experience dont nous pouvons faire la preuve dans tous les mouvemens qui nous sont naturels, comme en marchant, en frappant de la main plusieurs fois, ou en remuant la tête de même ; étant certain que tous nos mouvemens seront égaux aux deux premiers, si nous ne les alterons pas exprès, par une volonté contre nature. C'est pourquoy la difficulté de la mesure seroit un petit objet dans la Musique, s'il ne falloit y faire entendre qu'un Son ou une Notte à chaque temps, de même qu'au Plein-chant ; il seroit encore aisé de l'applanir, si toutes les Nottes que l'on peut passer dans un seul temps étoient égales ; parce que l'égalité de mouvement nous est toûjours naturelle, & que le nombre des Nottes que l'on passe ainsi, ne produit pas de nouvelles proportions, semblables aux nombres dans lesquels sont contenuës les raisons de tous les Accords, puisque quatre, six, huit, dix, douze, quinze, seize, vingt, &c. sont

composez des premiers, deux, trois & cinq; mais lorsque les points, les syncopes, & autres passages de cette nature viennent à nôtre rencontre, nous ne pouvons y être sensibles que par une longue habitude.

Il seroit à propos, que pour former l'oreille d'une personne, on lui laissât prendre à sa discretion un mouvement égal, qui fut cependant un peu lent, en ne lui faisant passer d'abord qu'une Notte à chaque tems, soit en chantant, soit en joüant d'un instrument; & lorsque l'habitude en seroit parfaitement formée, on lui en feroit passer ensuite deux, 4, 8, & 16. à chaque tems, sans changer le mouvement, en s'arrêtant à chacun de ces passages autant de tems qu'il seroit necessaire, pour qu'il ne devint qu'un jeu, puis on lui en feroit passer trois & 6. de même qu'auparavant; les points, les syncopes & autres passages de cette espece étant reservez pour la fin; aprés quoy il ne sera pas difficile de lui faite repeter les mêmes choses dans un mouvement plus vif ou plus lent, de lui faire sentir les premiers & les derniers tems de chaque mesure, & de les lui faire marquer par certains mouvemens de la main ou du pied, le tout ne dépendant que de la patience du Maître & de l'Ecolier.

Je crois que ce petit avis, qui pourroit paroître hors de propos à quelques-uns, ne déplaira pas à quelqu'autres, parce que j'ai remarqué que beaucoup de personnes se dégoûtoient de la Musique, croyant que la nature leur refusoit ce qui ne dépend (comme l'on voit) que de l'habitude.

Pour sçavoir distinguer la mesure dans la Musique, il faut connoître ce que signifient les chiffres que l'on met à la tête de chaque Piece, & la valeur des differents caracteres que nous appellons *Nottes*, *Soûpirs*, &c. ce que l'on trouvera parfaitement bien expliqué dans les Livres de Messieurs de Brossard, Loullier, l'Affillard & autres, n'y ayant d'ailleurs guere de Musiciens qui ne soient capables de l'enseigner; c'est pourquoi nous n'en rapporterons-ici aucun Exemple, supposant que l'on doit être instruit de toutes ces choses, lorsqu'on veut apprendre la Composition ou l'Accompagnement. Cependant plusieurs personnes m'ayant fait remarquer la difficulté qu'elles avoient à distinguer la difference des mesures par la differente disposition des chiffres qui servent à les marquer. Voici comment on pourroit applanir cette difficulté, en se servant des seuls chiffres 2. 3. & 4. pour faire distinguer toutes les differentes mesures que l'on peut pratiquer.

Il faut supposer d'abord, que puisque la mesure ne se distingue qu'en 2, 3, ou 4. tems, nous n'avons pas besoin d'autres chiffres pour la marquer, & rien ne seroit plus propre à nous faire distinguer sa

lenteur & sa vitesse, que la valeur des Nottes dont chaque mesure peut être remplie; car sçachant que le mouvement de la Ronde est plus lent que celui de la Blanche, & ainsi de la Blanche à la Noire, de la Noire à la Croche, & de la Croche à la double-Croche; qui est-ce qui ne comprendra pas sur le champ, qu'une mesure où la Ronde ne vaudra qu'un tems, sera plus lente que celle où la Blanche vaudra un tems, & ainsi de la Blanche à la Noire, &c.

La mesure où la Ronde ne vaudroit qu'un tems, seroit la plus lente de toutes, que les Italiens distinguent par les termes d'*Adagio*, ou de *Largo*.

Celle où la Blanche ne vaudroit qu'un tems seroit un peu moins lente, elle pourroit servir aux Chants tendres & gracieux, & ce seroit celle que les Italiens distinguent par les termes d'*Andante* ou de *Gratioso*.

Celle où la Noire vaudroit un temps, tiendroit du vif & du gai, que les Italiens distinguent sous les termes de *Vivace* ou d'*Allegro*.

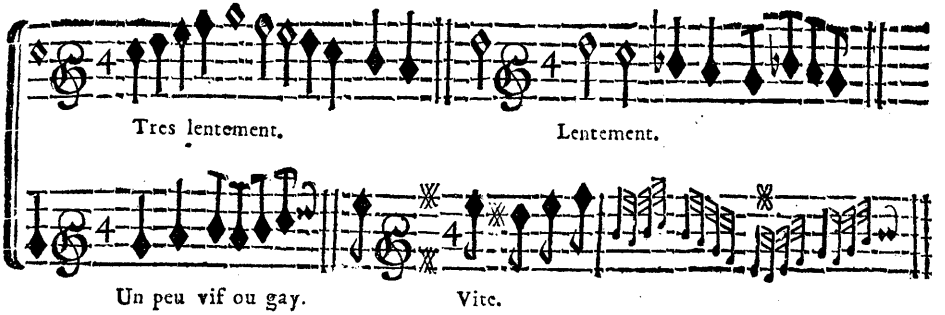
Celle où la Croche voudroit un temps seroit la plus vive, que les Italiens distinguent par le terme de *Presto*; & dans une mesure à trois temps, l'on pourroit se servir encore de la double-Croche pour chaque temps, pour exprimer ce mouvement très-vif, que les Italiens appellent *Prestissimo*; car dans une mesure à deux temps, ce mouvement peut s'exprimer par une Croche pour chaque temps. Ainsi les Chants lents, moins lents, vifs, gais & très-vifs, étant distinguez par la valeur des Nottes comprises dans chaque temps, il ne resteroit plus qu'à ajoûter certains termes plus expressifs, comme *tendrement*, *gracieusement*, *détaché*, *lié*, *lourré*, & aux mouvemens où ces expressions conviendroient.

Le chiffre mis à la tête d'une Piece nous marquant la quantité des temps de chaque mesure; & ne s'agissant plus que de sçavoir distinguer la valeur de la Notte qui doit remplir chaque temps, l'Auteur pourra (pour l'intelligence des Concertans) mettre immédiatement avant la Clef, la Notte qui conviendra pour lors, pour épargner la peine de calculer une certaine quantité de Nottes, dont chaque temps peut être composé, & dont la valeur doit égaler celle des Nottes qui valent pour lors un temps; l'on peut mettre de plus cette Notte sur la ligne du Ton dans lequel la Piece est composée, comme nous l'observerons dans les Exemples suivans.

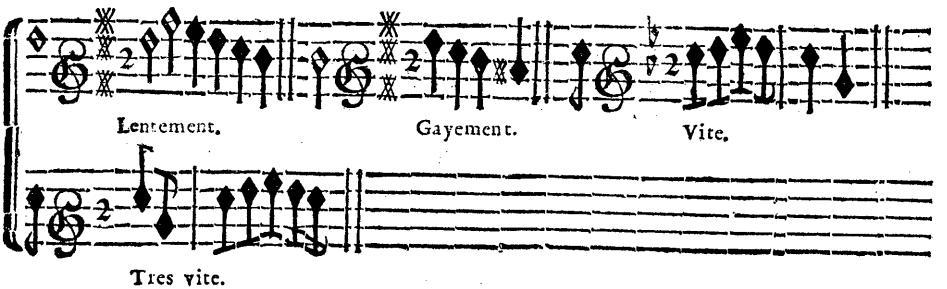
EXEMPLE

EXEMPLES.

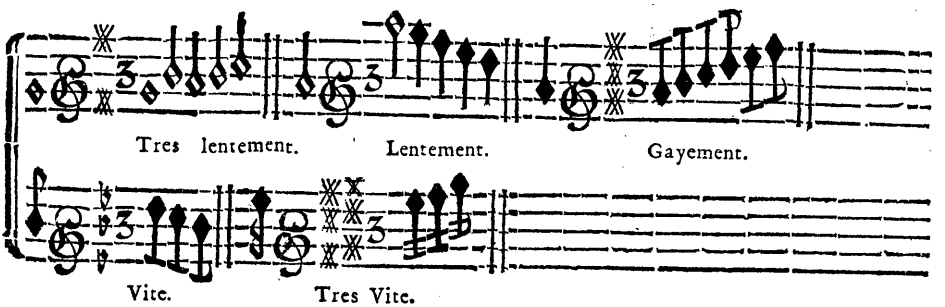
A quatre Temps.



A deux Temps.



A trois Temps.



Il ſera inutile de mettre ces mots *lentement*, *vif* &c. parce que cela eſt déſigné par la lenteur ou par la viteſſe naturelle aux Nottes placées à la tête de chaque Piece ; mais le triſte & le lugubre étant naturels aux mouvemens lents ; le tendre & le gracieux aux mouvemens lents & gais ; le furieux aux mouvemens très-vifs &c. l'on peut y ajoûter ces mots, quand l'expreſſion le demande.

L'on voit dans la premiere mesure à quatre temps, que huit Noires, deux Blanches & une Ronde, valent quatre Rondes; calcul que l'on peut éviter en mettant (comme nous l'avons dit) cette Ronde à la tête de la Piece, ainsi des autres mouvemens où la Noire, la Blanche &c. doivent former un temps.

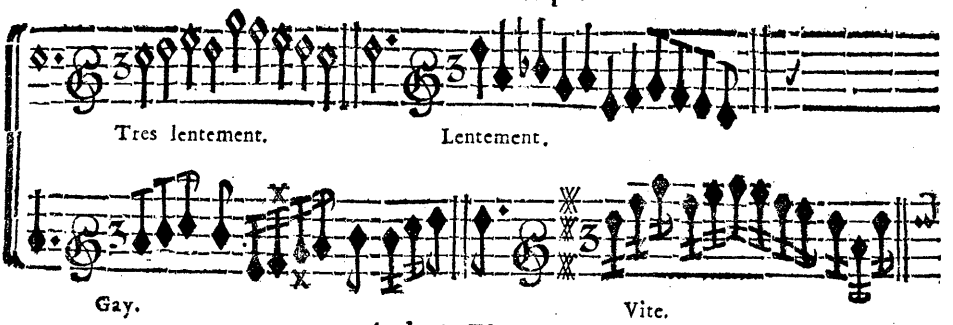
Souvenez-vous qu'un temps ne se divise ordinairement qu'en quatre, qu'ainsi lorsque la Ronde vaut un temps, l'on peut mettre quatre Noires pour la valeur de cette Ronde, mais rarement huit Croches, quoique l'on puisse en faire passer quelques-unes pour le goût du chant; & il n'y a que dans des passages accidentels, où le temps puisse se diviser en huit, & cette division ne s'exprime qu'en idée; car il faut que toutes les Nottes qui ne composent que la valeur de celle qui vaut un temps, passent pendant ce temps à proportion de leur valeur.

Plus les mouvemens sont vifs, moins on divise le temps.

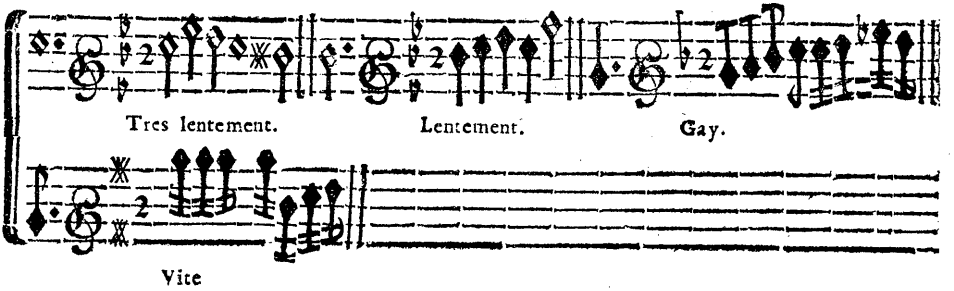
Pour marquer à present une mesure où l'on voudroit faire passer trois Nottes d'égale valeur dans un seul temps, il n'y a qu'à mettre avant la clef, une Notte avec un point, qui vaille les trois Nottes d'égale valeur.

EXEMPLES.

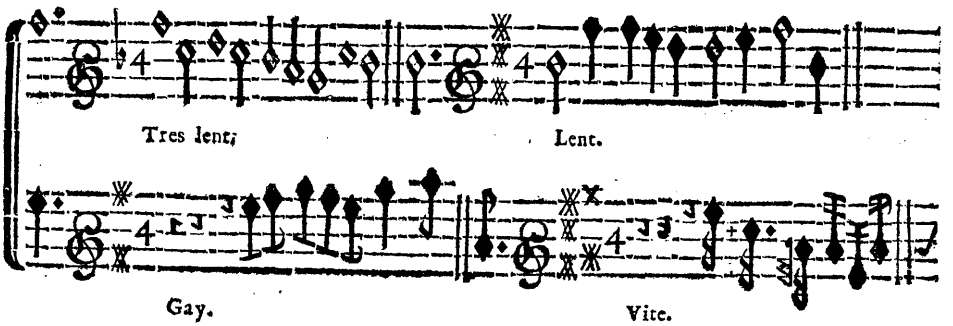
A trois Temps.



A deux Temps.



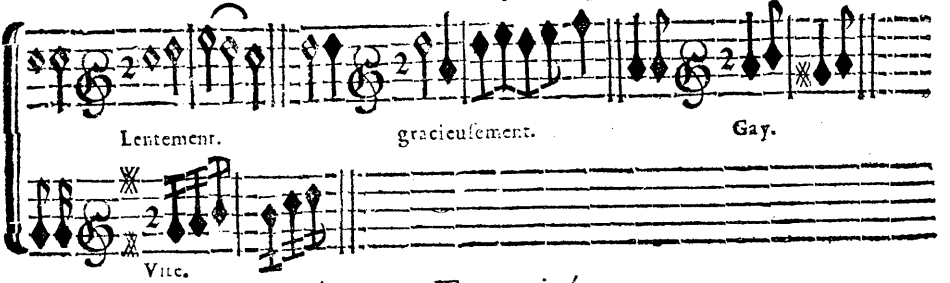
A quatre Temps.



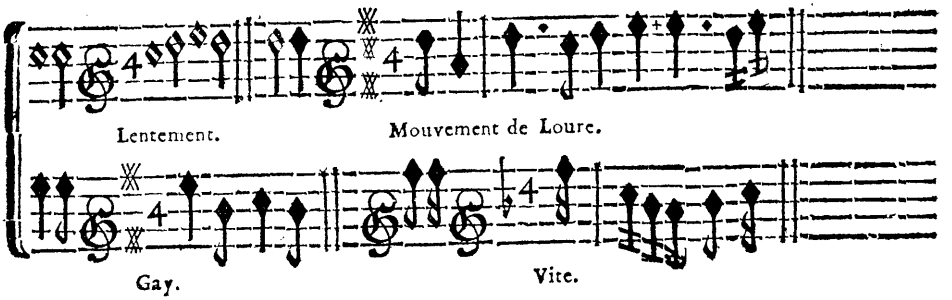
Il y a encore des mouvemens à deux temps, à quatre temps, & même à ſix temps inégaux, qui ne different de ces derniers, qu'en ce que l'on partage chaque temps en deux ; le premier de ces deux temps valant toûjours le double du ſecond ; ainſi pour faire diſtinguer ces ſortes de mouvemens, l'on pourra marquer la valeur des deux premiers temps de chaque meſure par des Nottes équivalantes.

EXEMPLES.

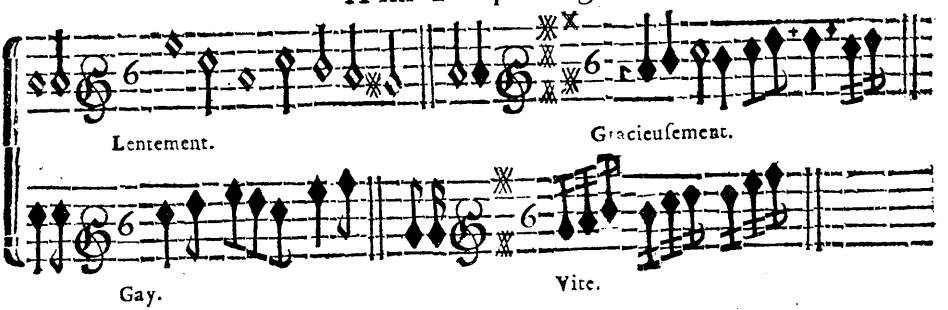
A deux Temps inégaux.



A quatre Temps inégaux.



A six Temps inégaux.



L'habitude où l'on est de marquer des mêmes chiffres ces mouvemens à temps inégaux ; & ceux où l'on fait passer trois Nottes d'égale valeur pour chaque temps, nous ôte la facilité de les distinguer, & fait qu'on les confond souvent ; d'où il arrive que l'on ne donne pas toûjours à un Air le mouvement qui luy convient ; car les temps inégaux obligent d'appuyer un peu sur le second, le quatriéme & le sixiéme temps, en introduisant je ne sçai quoi de gracieux dans les premier, troisiéme & cinquiéme temps, dont l'effet est bien different de celui que produiroient ces mêmes mouvemens battus à temps égaux ; quoi-

que la disposition des mesures à quatre temps inégaux, soit la même que celle des mesures à deux temps, où l'on fait passer trois Nottes d'égale valeur pour chaque temps; ainsi des mesures à six temps inégaux avec celles à trois temps, où l'on fait passer encore trois Nottes d'égale valeur pour chaque temps, & de celles à deux temps inégaux avec celles à trois temps ordinaires; mais il est facile de les distinguer par la difference des Nottes que nous mettons à la tête de chaque Air.

La mesure à six temps inégaux n'est pas fort en usage, par la difficulté qu'il y a à la battre : Ceux qui voudront cependant s'en servir (car il est certain qu'elle convient à des expressions particulieres) pourront frapper le premier temps, baisser la main au deuxiéme par un mouvement du poignet, & la baisser encore plus au troisiéme par un mouvement du bras, en le levant ensuite pour les autres temps, comme dans la mesure à quatre temps.

CHAPITRE VINGT-QUATRIE'ME.

De la proprieté des Modes & des Tons.

NOus avons déja dit qu'il n'y avoit que deux Modes, le *majeur* & le *mineur*, & chacun de ces Modes pouvant se prendre sur chaque Notte du systême chromatique, l'on peut dire qu'il y a vingt-quatre Tons, parce que l'on donne le nom de Ton à la Notte qui sert de Principale à un Mode.

Le Mode majeur suit la nature de la Tierce majeure, & le Mode mineur suit celle de la Tierce mineure; mais la differente situation des semi-Tons, qui sont répandus dans l'Octave de chaque Notte, que l'on peut prendre pour principale ou tonique, cause une certaine difference dans la Modulation de ces Octaves, dont il est à propos d'expliquer la proprieté.

Le Mode majeur pris dans l'Octave des Nottes, *Ut*, *Ré* ou *La*, convient aux Chants d'allegresse & de rejoüissance; dans l'Octave des Nottes *Fa* ou *Si* ♯, il convient aux tempestes, aux furies & autres sujets de cette espece. Dans l'Octave des Nottes *Sol* ou *Mi*, il convient également aux Chants tendres & gais; le grand & le magnifique ont encore lieu dans l'Octave des Nottes *Ré*, *La* ou *Mi*.

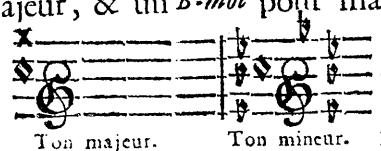
Le Mode mineur pris dans l'Octave des Nottes *Ré*, *Sol*, *Si* ou *Mi*, convient à la douceur & à la tendresse; dans l'Octave des Nottes *Ut* ou *Fa*, il convient à la tendresse & aux plaintes; dans l'Octave des Nottes *Fa* ou *Si* ♭, il convient aux Chants lugubres. Les autres Tons ne sont pas d'un grand usage, & l'experience est le plus sûr moyen d'en connoître la proprieté.

CHAPITRE VINGT-CINQUIE'ME.

De l'utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle maniere de marquer les differentes Mesures.

PRemierement si les habiles gens trouvent cette nouveauté inutile pour eux, ils ne peuvent disconvenir qu'elle ne soit très-utile aux commençans ; puisqu'en leur faisant remarquer seulement que le Chiffre mis à la tête de chaque Piece, marque la quantité des temps dont chaque mesure est composée ; & que la Notte mise avant la Clef, marque la valeur de chaque temps ; ils sont d'abord au fait de toutes sortes de mesures ; ils en conçoivent la difference, & la quantité ne les éblouït point, parce que les caracteres qui servent à les marquer leur sont non seulement familiers, mais ils sont encore en petit nombre, & ne changent point de situation. Si l'on veut sçavoir ensuite le Ton dans lequel l'Air est composé, il se trouve d'abord déclaré par la situation de cette Notte ; & ce Ton pouvant être majeur ou mineur, il n'y a qu'à mettre un *Dieze* au-dessus ou au-dessous de cette Notte, pour marquer que le Ton est majeur, & un *B-mol* pour marquer qu'il est mineur.

Ainsi



Cette marque évite aux Musiciens la peine de calculer les diezes ou les B-mols, qui se trouvent à la suite des Clefs, pour distinguer les Nottes que l'on doit appeller *Si* ou *Fa* ; parce qu'en appellant *Ut* la Notte accompagnée d'un *Dieze*, & *Ré* celle qui est accompagnée d'un *B-mol*, l'on pourra solfier toute sorte de Musique sans se tromper, vû que l'arrangement des Diezes ou des B-mols, & leur nombre ne soit pas observé exactement par tout. Ainsi qui que ce soit n'aura plus besoin de s'embarrasser du nombre de ces ♯ ou de ces ♭, ni de les calculer pour trouver les Nottes que l'on doit appeller *Si* ou *Fa* ; puisque la difference du *Dieze* ou du *B-mol* suffit pour cette connoissance.

Par le moyen des Chiffres simples qui marquent la quantité des temps, & par celuy des Nottes qui en désignent la valeur, un Maître de Musique pourra laisser hardiment la direction de sa Piece à un autre, sans craindre que l'execution manque par-là ; défaut assez ordinaire, qui est plus facile à éviter de cette maniere, qu'avec le Chronometre de Mr. Loullier, dont on a négligé l'usage à cause de sa difficulté ; quoique ce soit d'ailleurs une invention ingenieuse, & propre à déterminer avec une exactitude très-précise les divers degrez de mouvemens que l'on a dessein de donner à ses Compositions.

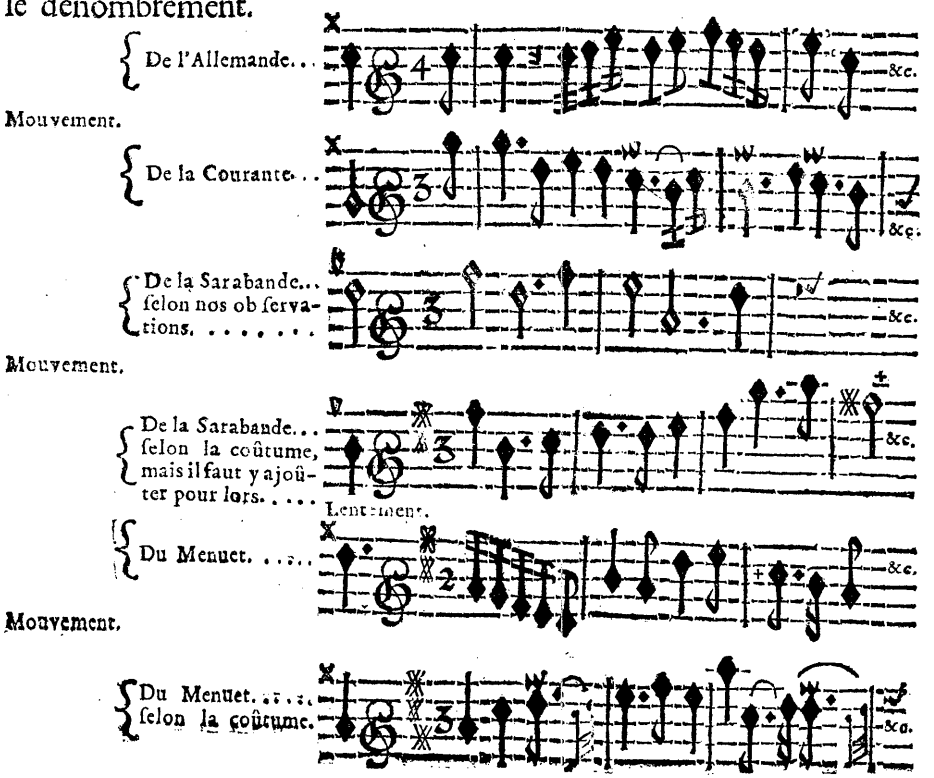
CHAPITRE VINGT-SIXIE'ME.

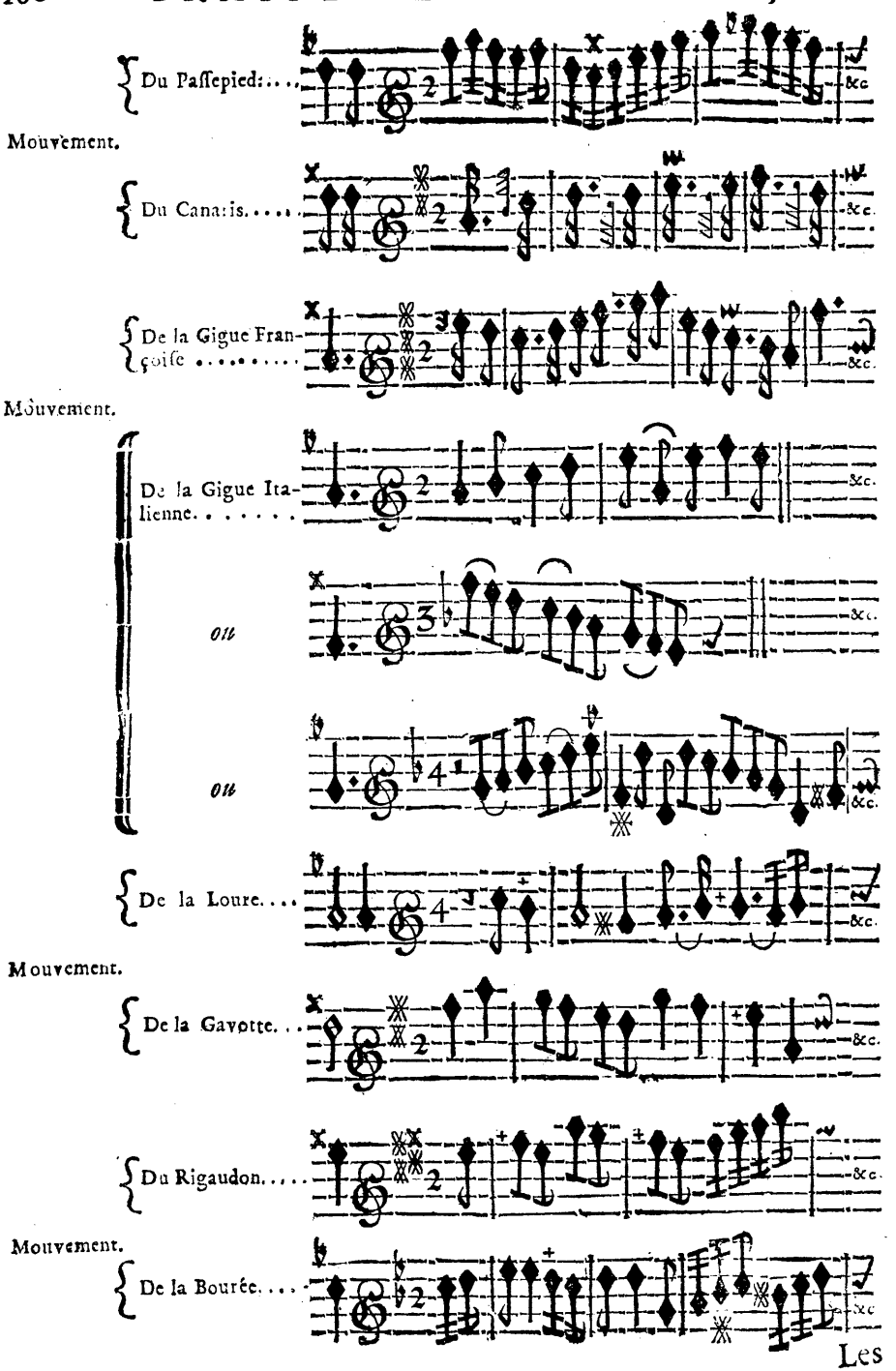
De la quantité de Mesures dont chaque Air doit être composé, & de leur mouvement particulier.

LEs nombres qui nous marquent la quantité des temps dont une mesure doit être remplie, nous marquent encore la quantité de mesures, dont un Air propre à la danse, doit être composé, sur tout, les nombres deux & quatre, qui sont les principaux, la Cadence se faisant toûjours sentir à la quatriéme mesure, souvent à la seconde, & rarement à la troisiéme.

Comme on divise ordinairement ces sortes d'Airs en deux parties, les plus parfaits sont ceux dont chaque Partie est composée de quatre, de huit, de douze ou de seize mesures, rarement de cinq ou de six, encore moins de trois, étant certain que le nombre quatre étant multiplié par tel autre nombre que l'on veut, est le plus parfait de tous dans cette occasion, les nombres 7. 9. 11. 13. 14. 15. 17. &c. ne produisant aucun bon effet.

Pour ce qui est des mouvemens naturels à chaque Air, en voicy le dénombrement.




Du Passepied.....
Mouvement.
Du Canaris.....
De la Gigue Françoise .....
Mouvement.
De la Gigue Italienne.....
ou
ou
De la Loure....
Mouvement.
De la Gavotte...
Du Rigaudon.....
Mouvement.
De la Bourée....
&c.

Les

Les Rigaudons & Bourées ſont ordinairement déſignez par le même mouvement que celuy de la Gavotte ; la Gigue Françoiſe eſt encore ſouvent déſignée par le mouvement de la Loure, comme celle qui eſt dans le Prologue de l'Opera de Roland ; c'eſt pourquoi l'on doit avoir moins d'égard à ces obſervations pour les Muſiques écrites, que pour celles qui ſont à écrire.

Les Airs tres-graves peuvent ſe marquer par des Blanches pour chaque temps dans une meſure à quatre temps, & par des Rondes dans une meſure à deux ou à trois temps.

Chaque caractere & chaque paſſion ont leur mouvement particulier ; mais cela dépend plus du goût que des Regles.

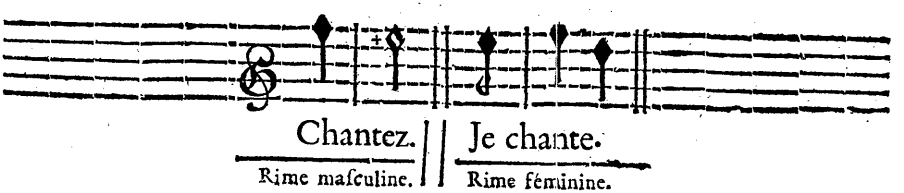
CHAPITRE VINGT-SEPTIE'ME.

Ce qu'il faut obſerver pour mettre des Paroles en chant.

LEs Commençans qui veulent mettre des Paroles en chant, doivent préferer les Vers à la Proſe, ainſi qu'il eſt d'uſage ; parce que les Vers ont une certaine Cadence, qui oblige d'y conformer le Chant, de maniere que cette Cadence en annonce le mouvement convenable, & les occaſions où le repos doit s'y faire ſentir.

Les Vers propres aux Airs de mouvement, ſont ceux qui contiennent entr'eux une égale quantité de ſyllabes ou de pieds, & dont le ſens eſt, en quelque façon, terminé à la fin de chaque Vers. Pour les mettre en chant, il faut que la derniere ſyllabe de chaque Vers ſoit entenduë dans le premier inſtant du premier Temps d'une Meſure, en remarquant deux choſes ; La premiere, que la penultiéme ſyllabe des Vers dont la rime eſt féminine peut participer de la Regle précedente ; Et la ſeconde, qu'il faut éviter, autant que cela ſe peut, de faire entendre une Cadence finale ſur les dernieres ſyllabes des Vers, qui ne terminent pas abſolument le ſens de la phraſe.

EXEMPLE.



Ces especes de Cadences qui s'entendent ainsi à la fin de chaque Vers, sont d'un grand secours aux commençans ; s'ils ne peuvent s'empêcher d'en faire entendre qui ayent du rapport à des parfaites, lorsque le sens n'est pas absolument terminé, ils peuvent les déguiser par le moyen de la Basse, en luy donnant une progression diatonique, que l'on compose des Sons que renferment les Accords, dont la Basse-fondamentale d'une Cadence parfaite est accompagnée, & encore en donnant à cette Basse une progression de Cadence irreguliere ou rompuë.

Il y a plus de circonspection à garder dans les Récitatifs que dans les Airs ; car, s'il s'agit de narrer ou de reciter quelques histoires, ou autres faits de cette nature, il faut que le Chant imite la parole, de sorte qu'il semble que l'on parle, au lieu de chanter ; ainsi les Cadences parfaites ne doivent y être employées qu'aux endroits où le sens se termine ; & c'est icy où l'on a besoin de toutes les connoissances, dont nous avons dit qu'un bon Musicien devoit être doüé, en s'attachant encore à exprimer les syllabes longues du discours par des Nottes d'une valeur convenable, & celles qui sont breves par des Nottes de moindre valeur ; de sorte que l'on puisse en entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un Déclamateur, quoique l'on puisse faire passer plusieurs syllabes longues & breves sur des Nottes d'égale valeur, pourvû que l'on fasse entendre les longues dans le premier moment de chaque temps, & sur tout, dans le premier temps.

L'on trouvera dans les Opera & dans plusieurs autres bons ouvrages de Musique, la preuve de ce que nous avançons icy ; c'est souvent à force de voir & d'entendre ces ouvrages, que le goût se forme plutôt que sur les Regles.

CHAPITRE VINGT-HUITIE'ME.

Du Dessein, de l'Imitation, de la Fugue, & de leurs proprietez.

LEs paroles que l'on met en Musique, ont toûjours une certaine expression, soit triste, soit gaye, que l'on ne peut se dispenser de rendre, tant par le Chant, & par l'Harmonie, que par le mouvement ; & tel qui ne prend point de paroles pour guide, s'imagine toûjours un sujet qui le tient à peu près dans le même

esclavage; si bien que tout le dessein de la Piece roule sur ce Chant, sur cette Harmonie & sur ce Mouvement, en se proposant d'abord un Ton, un Mode, un Mouvement & un Chant convenable aux expressions, & en conformant ensuite son Harmonie au Chant qui aura été composé pour ce sujet : Ainsi le Mouvement ne devant point changer, excepté que le sens de la parole ne le demande; & le Ton ou le Mode ne changeant que pour introduire de la diversité dans le Chant & dans l'Harmonie; c'est principalement sur la suite, & sur le progrès du Chant que roule tout le dessein.

Après s'être proposé un certain Chant, l'on doit remarquer si dans la suite des paroles, il se trouve des sentimens qui demandent à peu près les mêmes expressions, ou si les mêmes paroles ne sont pas repetées quelquefois, ou bien s'il ne seroit pas à propos de les faire répeter; parce que c'est dans ces occasions où *l'Imitation* & la *Fugue*, qui font partie du *Dessein* conviennent fort.

S'il se trouve une conformité de sentimens dans plusieurs endroits des paroles, c'est pour lors qu'il est à propos de faire rencontrer la même conformité dans le Chant dont on se sert pour les exprimer, ce que nous appellons *Imitation*; & cette Imitation n'a d'autres bornes, que celles de ne point ennuyer l'Auditeur par sa longueur, ou par une trop grande répetition, étant libre d'imiter une partie du Chant ou le tout, selon le juste discernement du Compositeur; & les Cordes sur lesquelles doit rouler cette imitation, dépendent absolument de nôtre goût, pourvû que l'on puisse y remarquer l'uniformité de Chant que l'on aura voulu y faire entendre.

Si les mêmes paroles repetent quelquefois, ou si elles peuvent se repeter, il est bon de les faire toûjours entendre avec le même Chant; ce qui introduit une nouvelle espece d'Imitation, qui est plus bornée que la précedente, & qu'on appelle *Fugue* : Nous en prescrivons les Regles au troisiéme Livre.

L'on distingue la Fugue, de l'Imitation, en ce que celle-cy peut n'avoir lieu que dans une seule Partie, qui est ordinairement celle qu'on appelle *le Sujet*, au lieu que la Fugue doit être entenduë alternativement dans chaque Partie, où il semble que celle qui a commencé suit celle qui la suit, & ainsi par enchaînement de l'une à l'autre.

CHAPITRE VINGT-NEUVIE'ME.

Des Intervales qui doivent être distinguez en majeurs & en mineurs; en justes ou parfaits; en superflus & en diminuez.

L'Octave qui est la source de tous les Intervales, ne peut souffrir aucune alteration dans l'Harmonie.

La Quinte & la Quarte qui proviennent de la division de

l'Octave peuvent bien être alterées ; mais elles perdent en même-temps toute la perfection qu'elles reçoivent de leur origine ; & si elles conservent encore leur nom dans cette alteration, ce n'est seulement que pour déterminer l'étenduë de l'Intervale qui en est formé. La Quinte diminuée ou fausse, provient de l'addition de deux Tierces mineures, & la Quinte superfluë provient de celle de deux Tierces majeures ; la Quarte superfluë ou le Triton, se formant du renversement de la fausse-Quinte, & la Quarte diminuée, qui ne peut avoir lieu dans l'Harmonie, pour les raisons que nous avons dites ailleurs, se formant du renversement de la Quinte superfluë ; ainsi ces Intervales alterez ne pouvant plus être considerez comme tels qu'ils ont paru en premier lieu, nous representent pour lors ceux dont ils tiennent leur imperfection.

La division de la Quinte nous donne deux Tierces de differentes especes, que nous ne pouvons nous dispenser de distinguer en majeure & en mineure, puisqu'elles sont toûjours Tierces de côté & d'autre ; au lieu que la Quinte & la Quarte ne peuvent être susceptibles de cette distinction, en ce qu'elles dérogent de leur origine dans leur alteration : Aussi les distingue-t-on en justes ou parfaites, superfluës & diminuées, leur perfection provenant de leur premiere origine qui les rend indépendantes ; & les termes de *superflu* & de *diminué*, qu'on leur associe dans leur alteration, se rapportant au majeur & au mineur, qui se rencontrent dans les Tierces dont tous les Intervales alterez sont formez.

La division de la Tierce majeure nous donnera encore deux Tons de differentes especes, qu'il faudra toûjours distinguer en majeurs & en mineurs ; mais comme cette difference est insensible à l'oreille, nous pouvons dire dans la pratique, qu'il n'y a qu'une espece de Ton, de Seconde & de Septiéme ; car c'est le Ton qui forme la Seconde, & c'est du renversement de cette Seconde que se forme la Septiéme, quoique l'on soit dans l'habitude de les distinguer en majeur & en mineur.

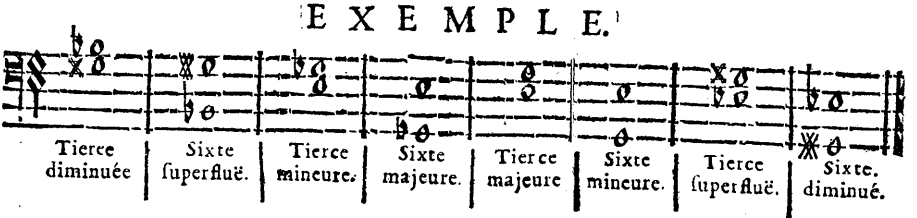
Le semi-Ton majeur & le mineur qui proviennent de la division du Ton majeur, n'ont pas le même rapport au Ton, que la Tierce majeure l'a avec la mineure ; puisque l'origine du Ton est differente de celle de ces semi-Tons, au lieu que les Tierces sont engendrées de la division de la seule Quinte. Donc, si nous remarquons que le semi-Ton mineur fait la difference de la Tierce majeure à la mineure, nous devons conclure de-là, que si l'on peut alterer un autre Intervale d'un pareil semi-Ton, cela ne provient que de la force & de la puissance de ces Tierces, qui ont été engendrées avec cette difference ; au lieu que la Quinte, la Quarte & le Ton n'en ont point été susceptibles dans leur origine. Cependant la difference que

l'on fait de la Septiéme majeure à la mineure, n'est causée que par ce semi-Ton, de même que celle de la Quinte à la fausse-Quinte; quoique l'on n'ait jamais osé appeller la Quinte fausse, Quinte mineure; ni la superfluë, Quinte majeure. Ce qui nous prouve évidemment que la difference du majeur au mineur, ne consiste absolument que dans les Tierces ; & que par conséquent ces épithetes de *majeur* & de *mineur*, ne conviennent qu'à elles ou à ce qui en dépend directement ; aussi les appliquons-nous aux Sixtes, qui proviennent du renversement de ces Tierces, & aux *Modes*, dont la difference ne provient que de celle de ces Tierces ; mais s'il s'agit d'alterer la Quinte & la Quarte, qui ne sont point engendrées des Tierces, & dont au contraire celles-cy sont engendrées ; on les distingue pour lors en superflues & diminuées, pour donner à connoître qu'elles ne sont pas dans leur juste proportion.

De plus, si nous avons égard au lieu que chaque intervale doit occuper dans l'étendue d'une Octave, nous trouverons que suivant la bonne Modulation, la Quinte, la Quarte, la Septiéme & la Seconde y sont immobiles, & qu'il n'y a de mobile que la Tierce & la Sixte : Donc il n'y aura que la Tierce & la Sixte qui pourront y être distinguées en majeures & en mineures ; de sorte que la même distinction qui se fera de la Quinte & de la Quarte, devra se faire aussi de la Septiéme & de la Seconde. L'on peut dire, à la verité, que la Septiéme change dans les Tons mineurs ; mais seulement en descendant, de même que la Sixte y change en montant ; ce qui ne se fait que pour conformer la progression de ces deux Intervales à celle que doit tenir l'Intervale qui va tomber sur l'une des principales Nottes du Mode, qui sont ou la tonique ou sa dominante: mais l'on ne peut pas dire que la Seconde change ; ainsi la Seconde & la Septiéme étant deux Intervales renversez l'un de l'autre, l'on ne peut rien approprier à l'un, dont l'autre ne doive participer.

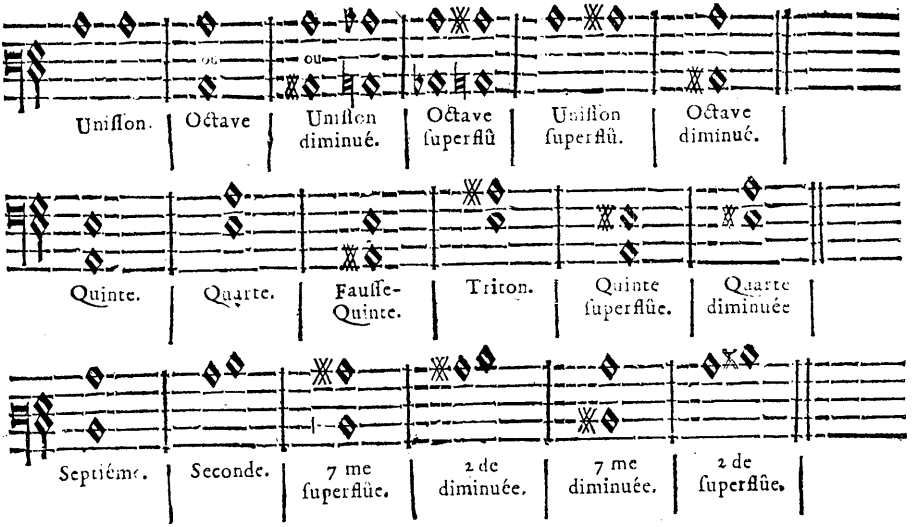
Si nous avons encore égard à la distinction que l'on peut faire de chaque Intervale, nous trouverons que ceux qui se distinguent en majeurs & en mineurs, peuvent l'être encore en superflus & en diminuez.

EXEMPLE.

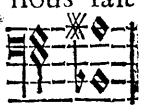


Cet Exemple nous prouve qu'il y a quatre genres de Tierces & de Sixtes, ce que l'on ne trouvera pas dans aucun autre Intervale.

EXEMPLE.



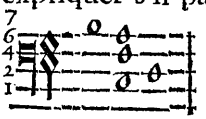
Si nous distinguons la Septiéme, & la Septiéme superfluë en mineure & en majeure, nous ne pourrons plus trouver la superflue comme dans la Tierce & dans la Sixte, nous ne pourrons trouver pareillement la Seconde diminuée, si nous appellons celle-cy mineure; par conséquent si la Septiéme & la Seconde ne peuvent se distinguer qu'en trois genres, de même que la Quinte & la Quarte; pourquoi ne pas se servir des mêmes termes pour les unes & pour les autres? Au lieu qu'en distinguant la Septiéme & la Seconde en majeure & en mineure, c'est leur approprier les qualitez de la Tierce & de la Sixte. Il est vrai que Mr de Brossard pour autoriser le nom de *majeur* qu'il donne à la veritable Septiéme superflue, nous fait part d'une autre Septiéme superflue entre *Si* ♮ & *La* ♯ Ainsi * Bien qu'il avoüe qu'elle ne soit d'aucun usage, & que plusieurs la confondent avec l'Octave : Aussi ne devons nous point nous arrêter à ce dernier Intervale, si ce n'est pour voir en quoi cet Auteur s'est trompé. La Seconde diminuée est contenue, dit-il, * entre *Ut* & *Ut* ♯; ce qui n'a aucun rapport avec cette Septiéme superflue qu'il propose ; car l'on sçait assez que ces deux Intervales qui sont renversez l'un de l'autre, doivent être formez des mêmes Nottes, comme on peut s'en appercevoir dans l'Exemple précedent, & dans la Table du premier Livre, Chap. V. D'ailleurs tout Intervale dont le nom des Nottes ne change que par un *Dieze* ou par un ♭ *mol*, doit porter toûjours le même nom, en y ajoûtant seulement l'épithete de *majeur* ou de *mineur*, ou de *superflue*, ou de *diminuée*, selon le cas : Ainsi cette Seconde diminuée entre *Ut* &



* Voyez Settima dans son Dictionnaire. [* Voyez Seconda.]

Ut ♯, n'est qu'un Unisson superflue ; mais cette Septiéme superflue entre *Si* ♭ & *La* ♯, est plus grande qu'une Octave diminuée, pour ne pas dire que c'est une Octave ; car *Si* ♭ & *La* ♯ ne sont qu'une même touche sur l'Orgue & sur la plûpart des autres Instrumens. L'on pourroit nous faire icy quelques difficultez, que nous ne relevons point pour abreger, & parce qu'elles sont très-faciles à resoudre.

Cet Auteur n'a pas mieux réüssi dans l'ideée qu'il nous donne de l'Accord de la Septiéme, & de la maniere de la sauver ; car sans expliquer s'il parle de la superflue, * il dit qu'on la pratique ainsi.



Il n'a certainement pas consulté son oreille dans cet Accord ; car il ne vaut rien : S'il eut cependant joint un ♭ *mol* au 6, ou s'il eut dit que cela ne se pratiquoit que dans les Tons mineurs, il auroit été plus excusable ; bien que l'on ne doive exposer une Regle sans exception, qu'elle ne soit generale ; & que pour que celle-cy fût telle en quelque façon, il eût fallu mettre la Quinte au lieu de la Sixte.

Malgré tout ce détail, l'on voudra peut-être encore distinguer toûjours la Septiéme & la Seconde en majeure & en mineure ; parce qu'il nous est permis de les pratiquer sous cette idée ; mais si l'on fait un peu d'attention à la juste distinction que nous avons faite des Dissonances, en appellant *majeures*, celles qui proviennent de la Tierce majeure ; & *mineures*, celles qui proviennent de la Tierce mineure ; vû que les majeures & les mineures suivent en tout la nature & la proprieté des Tierces, dont nous les faisons dépendre : Comment pourra-t-on donner le nom de majeur à un Intervale qui suivra la proprieté de la Tierce mineure ? La Septiéme de quelque nature qu'elle soit, doit toûjours descendre, si elle n'est superflue ; & si la Septiéme que l'on appelle *majeure*, ne peut se prendre que dans le même Intervale de celle que nous appellons *superfluë*, il est constant qu'il faut opter. Dans les raisons, nous les avons trouvées l'une & l'autre entre les nombres 8. 15. la superfluë monte, & suit en cela la proprieté de la Tierce majeure, dont on voit qu'elle est formée en effet, puisque ce n'est autre chose que la Tierce majeure de la dominante tonique selon l'Harmonie fondamentale : La majeure au contraire descend toûjours, & suit en cela la proprieté de la Tierce mineure ; outre que nous avons fait sentir, que la Neuviéme étoit presque toûjours sous-entenduë dans un Accord où regne cette derniere Septiéme ; qui pour lors, selon l'Harmonie fondamentale, ne nous represente plus qu'une Quinte. Or quel incovenient y-a-t-il de dire, que la Septiéme qui est la premiere de toutes les Dissonances est une Dissonance parfaite ou juste, sans étendre la force des mots de parfait & de juste au-de-là des bornes de la Dissonance, en la dis-

* Voyez Settima.

tinguant ensuite en diminnée & en superfluë, comme on voit que cela ne peut se faire autrement ?

Nous pouvons confirmer encore ceci par les mêmes inconveniens qui se rencontrent dans la Quinte & dans la Quarte. Lorsque l'on donne un Accord de Septiéme à une seconde Notte d'un Ton mineur, la fausse-Quinte qui doit s'y rencontrer naturellement, est-elle en effet cette fausse-Quinte que nous pratiquons ordinairement ; trouvons-nous que le Son grave de cet intervale doive monter d'un semi-Ton, comme c'est sa proprieté, lorsqu'il provient de la Tierce majeure ? Nous sentons au contraire qu'il peut rester sur le même degré, ou plûtôt qu'il doit descendre de Quinte, pendant que le Son aigu de cette fausse-Quinte descend, parce qu'elle n'est point ici l'objet de l'Accord, & que tout y suit la progression que la Septiéme y détermine ; trouvons-nous encore que le Triton doive monter, aprés avoir été entendu dans un Accord de petite Sixte sur une sixiéme Notte d'un Ton mineur ? nous trouvons au contraire qu'il reste sur le même degré ; & cela, parce que (comme nous l'avons déja dit au premier Livre ;) ces intervales occupent ici la place de ceux qui devroient s'y rencontrer naturellement, n'y étant soufferts que par rapport à la Modulation ; mais on n'a pas encore dit qu'on appellât, en ce cas, la fausse-Quinte, une Quinte mineure, ni le Triton, une Quarte majeure : Ce sont des épithetes absolument défenduës pour ces Intervales, qui sont en effet Justes & Parfaits ; ainsi l'on ne peut accorder ces épithetes à la Septiéme, qui ne devient majeure, que par rapport à la Modulation ; sinon il faudra les accorder également à tous les intervales.

Les Tierces sont les arbitres de la Modulation, la Quinte, la Quarte & la Septiéme, qui peuvent s'y rencontrer majeures ou mineures, selon ce que nous venons de dire, ne font que suivre en cela ce qui leur est déterminé par cette Modulation, & n'y déterminent rien; donc si l'on distingue le Mode en *majeur* & en *mineur*, ces termes ne doivent être appropriez qu'aux Intervales qui en déterminent l'ordre & la progression.

Ce que nous avons dit de la Septiéme, doit s'entendre aussi de la Seconde & de la Neuviéme, en ce que la Seconde est renversée de la Septiéme, & que la Neuviéme n'est qu'une replique de la Seconde, ou que selon l'Harmonie fondamentale elle represente toûjours la Septiéme.

Pour ce qui est de la Onziéme dite Quarte, son Intervale ne change jamais.

FIN DU SECOND LIVRE.

LIVRE TROISIÉME.

Principes de Compoſition.

CHAPITRE PREMIER.

Introduction à la Muſique-pratique.

De la Gamme.

COMME il n'y a que ſept Sons diatoniques *, c'eſt-à-dire, ſept Degrez ſucceſſifs dans la voix naturelle, il n'y a auſſi dans la Muſique que les ſept Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, ce qu'on appelle *Gamme*, ne pouvant augmenter ce nombre de *Nottes*, qu'en recommençant par la premiere après la derniere, & continuant toûjours ſelon l'ordre qui leur eſt preſcrit icy. Ces mêmes *Nottes* ainſi repetées, qui ne ſont que la replique les unes des autres, s'appellent *Octaves*.

Il eſt bon d'ajoûter *l'Octave* de la premiere *Notte* à la fin de la *Gamme*, pour s'accoûtumer à diſtinguer cette *Octave*; ainſi *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*; en ſe ſouvenant que cette progreſſion de *Nottes*, qui ſe fait icy en montant, doit être également connuë en deſcendant; ainſi *Ut*, *Si*, *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Ré*, *Ut*.

Si l'on veut faire commencer & finir cette *Gamme* par une autre *Notte* que par celle d'*Ut* (ce qui eſt bon à pratiquer, quoique contre l'ordre diatonique) l'on voit icy par *l'Octave* ajoutée, qu'il n'y a qu'à ajoûter également les *Octaves* des autres *Nottes*; de ſorte que ſi l'on commence par *Sol*, il n'y qu'à dire, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*, *Ré*. *Mi*, *Fa*, *Sol*, en montant; & *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Ré*, *Ut*, *Si*, *La*, *Sol*, en deſcendant, & ainſi des autres.

Des Intervales.

Il faut non-ſeulement ſçavoir décompter la *Gamme*, tant en montant qu'en deſcendant, & la faire commencer tantôt par une Notte, tantôt par une autre : Il faut de plus remarquer la diſtance qu'il y a d'une Notte à une autre, ſelon l'ordre des nombres, en ſe ſouvenant que cette obſervation ne ſe fait pour lors qu'en montant.

* Voyez la Table des Termes.

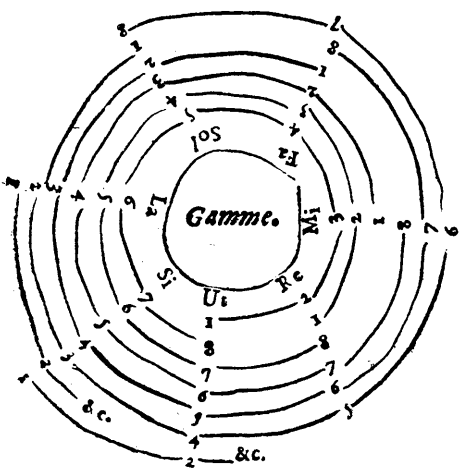
C'est de cette distance que se forment tous les *Intervales* de la Musique ; & ces *Intervales* qui tirent leur dénomination des nombres de l'Arithmetique, s'appellent,

2 3 4 5 6 7 8

Seconde, *Tierce*, *Quarte*, *Quinte*, *Sixte*, *Septiéme* & *Octave*.

Nous avons mis les nombres au-dessus du nom dont chaque *Intervale* tire sa dénomination, parce que nous ne nous servirons dans la suite que de ces nombres, pour désigner *l'Intervale* dont nous aurons à parler ; de sorte qu'il faut bien se ressouvenir que 2 désigne la *Seconde*, 3 la *Tierce*, 4 la *Quarte* ; ainsi du reste jusqu'à *l'Octave* désignée par le nombre 8.

Pour trouver ces *Intervales*, l'on se propose d'abord une *Notte* pour principe, ou pour premier degré ; puis en comptant de cette *Notte* à une autre, la même quantité de *Nottes* que l'on a comptées, désigne *l'Intervale* qui se trouve entre la premiere *Notte* & celle où l'on s'arrête. Par exemple, si l'on prend *Ut* pour premier degré, l'on juge d'abord que *Ré* en fait la seconde, *Mi* la troisiéme, *Fa* la quatriéme, *Sol* la cinquiéme, &c. pareillement si l'on prend *Ré* pour premier degré, *Mi* en fait la seconde, *Si* la sixiéme, *Ut* la septiéme; ainsi de toutes les autres *Nottes* que l'on voudra, & qu'il faut absolument se proposer pour premiers degrez. Afin que l'on soit si bien au fait de ces *Intervales*, que l'on puisse dire sur le champ que *Mi* fait la Quinte de *La*, *Si* celle de *Mi*, *Ré* celle de *Sol* &c. L'on peut se servir pour cet effet de la *Gamme* suivante.



En prenant *Ut* pour premiere *Notte* ou pour premier degré, l'on trouvera dans cette *Gamme* une ligne qui conduit d'un à deux au-dessous de *Ré*, à trois au-dessous de *Mi*, ainsi en tournant toûjours jusqu'à huit qui represente l'Octave de ce même *Ut* ; car l'Octave qui n'est qu'une replique (comme nous l'avons déja dit) est toûjours representée par la même *Notte* & sous le même nom ; pareillement si l'on prend *Ré* pour premiere *Notte*, le chiffre 1. qui est au-dessous conduit à 2. au-dessous de *Mi*, à 3. au-dessous de

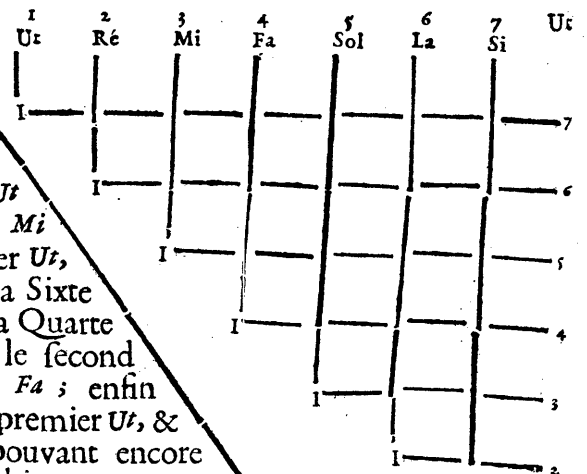
Fa, &c. ces nombres marquant les *Intervales* que forment les Nottes au-dessous desquelles ils se trouvent avec celles qui commencent par 1. d'où l'on passe à 2. à 3. à 4. &c. par le moyen des petites lignes, qui toutes ensemble forment un cercle depuis 1. jusqu'à 8.

Souvenez-vous bien que lorsque nous parlerons simplement de la Tierce, de la Quarte, &c. ces *Intervales* se prendront toûjours dans la *Gamme* en montant depuis la *Notte* proposée pour premier degré, parce que cette *Notte* est toûjours censée la plus Basse.

L'on ne doit pas moins s'exercer à chercher les *Intervales* dans la *Gamme* en descendant : L'on trouvera que la Quarte au-dessous d'*Ut*, est *Sol*, de même que la Quarte au-dessus de *Sol*, est *Ut* ; ce qui n'est pas difficile à comprendre, & ce qui peut être très-utile dans l'occasion.

Du renversement des Intervales.

Les deux Nottes qui forment l'Octave, & qui ne sont dans le fond qu'une même Notte, servent de limites à tous les Intervales ; puisqu'en effet toutes les Nottes de la Gamme sont renfermées dans l'étenduë de l'Octave. Regardant donc les deux *Ut* qui commencent & finissent la *Gamme* comme une seule Notte, l'on jugera d'abord que telle autre Notte que l'on comparera à chacun de ces deux *Ut*, ne pourra donner deux *Intervales* differens ; mais aussi en remarquant que le premier *Ut* est au-dessous de la Notte qu'on luy compare, & que le second est au-dessus, cela y fera appercevoir une difference qu'il faut expliquer.



En considerant la *Gamme* de cette façon, l'on remarque que *Ré* fait la seconde du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la sept de ce *Ré* ; que *Mi* fait la Tierce du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la Sixte de ce *Mi* ; que *Fa* fait la Quarte du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la Quinte de ce *Fa* ; enfin que *Sol* fait la Quinte du premier *Ut*, & la Quarte du second, pouvant encore s'exprimer de la sorte ; si bien que par ce moyen l'on connoît qu'il doit naître toûjours un *Intervale* d'un autre ; car si l'on prend une autre Notte pour

premier degré, en la mettant au commencement & à la fin de la Gamme, il n'y a qu'à y faire les observations que nous venons de faire à l'égard d'*Ut*, pour y trouver la même chose, c'est-à-dire, que la seconde de la premiere Notte deviendra toûjours septiéme de l'Octave de cette premiere Notte, &c.

Pour une plus grande intelligence, il faut s'imaginer toûjours que l'Octave est inséparable de la Notte que l'on prend pour premier degré ; de sorte qu'après avoir comparé une Notte à ce premier degré, on la compare ensuite à l'Octave de ce premier degré, d'où naîtront deux *Intervales*, dont le premier est appellé *Fondamental*, ou *Principal*, & le second *Renversé* ; car en effet, si l'on compare *Ut* à *Mi*, puis *Mi* à *Ut*, il ne se trouve-là qu'un *Renversement* de comparaisons ; de même que par les nombres, en supposant que 8. & 1. representent une même Notte, cette comparaison se fait d'abord d'1. à 3. puis de 3. à 8.

De tous les *Intervales*, il n'y en a que trois qui soient *Fondamentaux*, & dont par consequent il faille se ressouvenir ; ce sont la 3, la 5, & la 7, que l'on peut arranger de la sorte. Chaque premiere Notte répond à 1, & leur 3, leur 5 & leur 7 répondent aux nombres qui désignent ces *Intervales* : Or quand on connoît une fois ces trois *Intervales* par rapport à l'une des sept Nottes prise pour premier degré, il n'y a qu'à ajoûter l'Octave de ce premier degré, pour y trouver que la Tierce devient Sixte ; que la Quinte devient Quarte, & que la Septiéme devient Seconde ; ces trois derniers *Intervales*, la Sixte, la Quarte & la Seconde étant pour lors *Renversez* des trois premiers & fondamentaux.

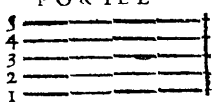
1	3	5	7
Ut	Mi	Sol	Si
Re	Fa	La	Ut
Mi	Sol	Si	Ré
Fa	La	Ut	Mi
Sol	Si	Ré	Fa
La	Ut	Mi	Sol
Si	Re	Fa	La

Il ne faut point passer trop legerement sur cet Article ; car plus on sera persuadé par sa propre experience de la verité que nous y avançons, plus on aura de facilité à comprendre le reste.

De la Portée, c'est-à-dire, des lignes qui servent à placer les Nottes.

Les Nottes de la Musique dont le nom nous est connu, sont representées par differens caracteres, qui en marquent la durée, & se placent sur & entre cinq lignes arrangées orizontalement pour en faire distinguer les degrez.

PORTE'E



Ces cinq Lignes toutes ensemble s'appellent *Portée*, chaque ligne en particulier s'appelle *Ligne* ou *Regle* ; & chaque entre-ligne s'appelle *Milieu* ou *Espace*.

La plus basse de ces lignes en est la premiere, & par consequent la plus haute en est la cinquiéme.

Des Clefs.

Il y a trois *Clefs* dans la Musique, dont voicy les differens caracteres, & le nom de la Notte que chacune désigne.

Clef de Fa. *Clef d'Ut.* *Clef de Sol.*

La *Clef* est toûjours censée sur la *Ligne* qui la traverse; & cette *Ligne* prend le nom de *la Clef*. On ne pose qu'une *Clef* à la fois au commencement de chaque *Portée*; mais l'on peut luy en substituer une autre, quand & en tel endroit que l'on veut, pourvû que ce soit sur une *Ligne*; la derniere *Clef* donnant toûjours son nom à la *Ligne* qui la traverse.

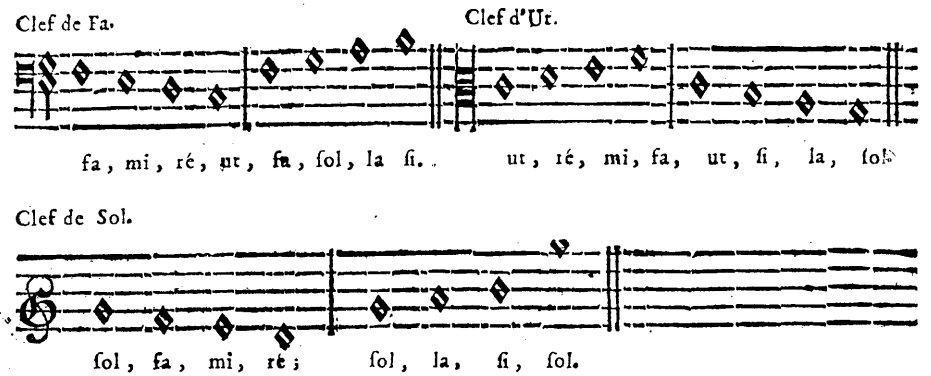
La *Clef de Fa* qui est la plus basse de toutes, se place ordinairement sur la quatriéme ou sur la troisiéme *Ligne*.

La *Clef d'Ut* par laquelle on doit juger que *l'Ut* qu'elle désigne doit se prendre une Quinte au-dessus du *Fa* désigné par la *Clef* même *de Fa*, se place sur toutes les *Lignes*, excepté sur la cinquiéme.

La *Clef de Sol* dont le *Sol* est encore une Quinte au-dessus de *l'Ut* désigné par la *Clef* même *d'Ut*, se place ordinairement sur la premiere ou sur la seconde Ligne.

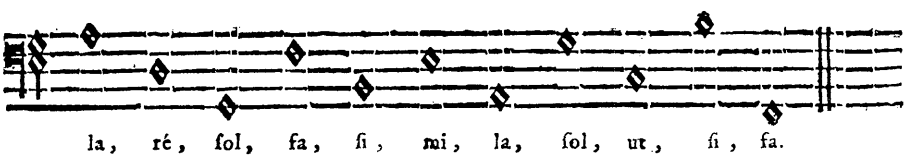
Chaque *Clef* donnant son nom à la *Ligne* qui la traverse, l'on doit juger de-là qu'une Notte qui sera traversée de la même *Ligne* doit porter le nom de la *Clef*, en donnant indifferemment le nom de la *Clef* à la *Ligne* ou à la *Notte*: Or comme nous n'avons point encore parlé de la figure des *Nottes*, celles dont nous nous servirons icy en attendant, seront faites comme des O; les unes seront traversées d'une *Ligne*, & les autres seront placées dans les *Milieux*; de sorte qu'en comptant selon l'ordre de la *Gamme* depuis la Notte qui prend le nom de la *Clef*, & en remarquant que l'on monte de la premiere *Ligne* à la cinquiéme, que l'on descend de la cinquiéme à la premiere, & que les *Milieux* retiennent le nom des *Nottes*, aussi-bien que les *Lignes*, on ne pourra se tromper: C'est ce qu'il faut examiner dans l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



De même que nous plaçons la premiere *Notte* sur la *Ligne* de la *Clef*, on peut la placer également sur, ou entre quelques *Lignes* que ce soit, n'y ayant qu'à compter depuis la *Clef*, pour sçavoir le nom de cette *Notte*. Comme il est absolument necessaire de sçavoir sur le champ le nom d'une *Notte* qui peut se trouver sur, ou entre quelque *Ligne* que ce soit: Pour n'être point occupé d'un si petit objet quand il s'agit de composer, il faut se proposer une *Clef* que l'on met sur l'une des *Lignes* qui luy convient, & apprendre par cœur le nom des *Lignes* & des *Milieux* par rapport à celuy de cette *Clef*. Par exemple, la *Clef de Fa* étant posée sur la quatriéme *Ligne*, il faut pouvoir dire d'abord que la troisiéme *Ligne* s'appelle *Ré*, la seconde *Si*, la premiere *Sol* & la cinquiéme *La*; que le *milieu* au-dessus de la *Clef* s'appelle *Sol*, que celuy d'au-dessous s'appelle *Mi*, &c. en donnant à ces *Lignes* & à ces *Milieux* le nom des *Nottes* qui peuvent y être placées.

EXEMPLE.



Quand on sçait parfaitement tous ces noms, on place la même *Clef* dans un autre endroit, où l'on fait les mêmes remarques, & ainsi des autres *Clefs*.

L'on peut ajoûter de nouvelles *Lignes* au-dessus & au-dessous des cinq lignes ordinaires, en y suivant le même ordre qu'icy.

Des Parties.

Comme l'Harmonie consiste dans l'union de plusieurs Sons differens, qui s'accordent ensemble ; & comme ces Sons ne peuvent être rendus que par des Voix ou des Instrumens, chaque voix & chaque instrument s'appelle *Partie* , & chaque *Partie* a de plus un nom particulier, dont on ne fait pas toûjours mention, mais qui se reconnoît par la difference ou par la differente situation des *Clefs*.

EXEMPLES.

4. Parties chantantes.

Pr. Dessus châtant.

2d. Dessus châtant.

Ces deux premieres Parties ne conviennent qu'à des voix feminines, dont les plus aiguës, c'est à dire, les plus hautes chantent le premier *Dessus*, & les moins aiguës châtent le second *Dessus*.

Haute-Contre. . . . . la plus aiguë des voix masculines.

Haute-Taille. . . . . Partie moyenne qui approche de la précédente.

Basse-Taille ou Concordant, Partie moyenne entre la précédente & la suivante.

Basse-Contre. . . . la plus grave; c'est à dire, la plus basse des voix masculines.

Parties Instrumentales.

Dessus de Violon, de Viole, de Flûte, d'Haut-bois, de Trompette, &c. L'on se sert ordinairement de la premiere *Clef* pour les trois derniers Instrumens.

Haute-Contre de Violon.

Taille de Violon.

Quinte de Violon.

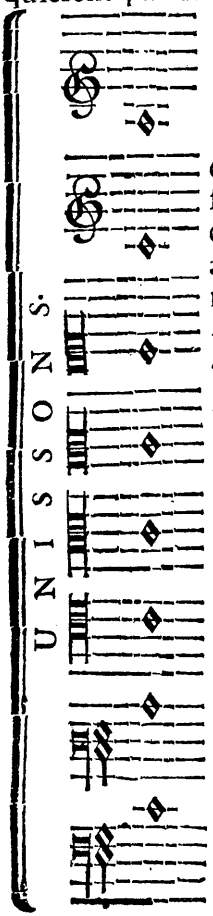
Ces trois Instrumens s'accordent de même, & ont par consequent une même étenduë, dont le plus haut Son est marqué par une *Notte* dans la premiere *Partie*, & le plus bas dans la troisiéme.

Orgue, Clavecin, Theorbe, Basson, Basses de Violon, de Viole, de Flûte, &c.

Les six premieres *Parties* qui conviennent aux voix, ont une étenduë bornée, que nous avons marquée précisément avec des *Nottes*; de sorte que l'on peut faire passer chacune de ces *Parties* par tous les Intervales contenus entre les deux Nottes de chaque *Clef*; & ces Guidons mis à côté des Nottes, signifient que l'on peut exceder

cette étenduë jusqu'à ce point, mais rarement, étant de la discretion du Compositeur de tenir les voix dans le juste milieu de leur étenduë, parce qu'elles sont presque toûjours forcées dans les extrémitez.

Pour ce qui est des Instrumens, chacun a son étenduë differente; le Violon, par exemple, est borné à une Octave au-dessous de sa *Clef*, mais il ne l'est pas, pour ainsi dire, au-dessus; bien qu'il ne faille pas y exceder la Notte ou le Guidon, lorsqu'on ne se conduit point sur cet Instrument par sa propre experience. L'étenduë ordinaire des *Basses* est marquée avec des *Nottes*, mais il n'y a que la *Basse-de-Violle* qui puisse aller jusqu'au plus bas Son. Nous passerons sous silence ce qui concerne l'étenduë des autres Instrumens; parce que pouvant faire executer sur le *Violon* toute sorte de Musique en general, l'on peut par consequent se passer des autres Instrumens, dont les connoissances necessaires aux Compositeurs s'acquierent par le seul recit des personnes qui en possedent la pratique.



De l'Unisson.

On appelle *Unissons* deux Nottes en même degré, comme qui diroit une même Notte repetée plusieurs fois : Or pour connoître le lieu où les Nottes de chaque *Partie* doivent être placées, en sorte que les plus aigues soient toûjours au-dessus des plus graves; nous allons mettre une Notte dans chacune de ces *Parties* sur la *Ligne* où elles se trouvent toutes à *l'Unisson*.

Comme la diversité des *Parties* ne consiste que dans la difference des Sons, & non pas dans la quantité, l'on peut dire que toutes ces *Parties* n'en representent qu'une; de-là vient que *l'Unisson* est défendu dans la Composition; cependant les Commençans pourront s'en servir au lieu de l'Octave, jusqu'à ce qu'ils soient en état de mieux faire.

De la Mesure.

L'on ne peut gueres donner une Composition plus simple de la *Mesure*, que sur les mouvemens qui nous sont naturels, lesquels étant réiterez sont toûjours égaux, comme on peut le remarquer en marchant, pourvû qu'on n'altere pas le naturel.

Comme

Comme la *Mesure* se distingue en plusieurs *Temps*, l'on peut prendre chaque pas que l'on fait en marchant, pour un *Temps*; & de ce que l'on peut marcher plus ou moins vîte, la *Mesure* peut avoir plus ou moins de vîtesse.

Les *Mesures* se separent avec des Lignes tirées perpendiculairement, qu'on appelle *Barres*, ainsi chaque *Mesure* ne contient que deux, trois ou quatre *Temps*, & ces *Temps*, se distinguẽt ordinairement par un mouvement de la main ou du pied : Le premier se fait sentir en frappant ou en baissant la main, le dernier en la levant, & ceux du milieu en la portant à droite ou à gauche.

Le premier *Temps* s'appelle *Bon* ou *Principal*, & les autres *Mauvais*, excepté que dans la *Mesure* à quatre *Temps*, le premier & le troisiéme *Temps* sont également *Bons*.

L'on devroit se servir des nombres pour désigner la quantité des *Temps* que contient chaque *Mesure*; Par exemple, 2. seroit le signe de la *Mesure* à deux *Temps*; 3. celuy de la *Mesure* à trois *Temps*, & 4. celuy de la *Mesure* à quatre *Temps*. Cependant il semble que la simplicité de ces signes les ait fait rejetter pour en choisir d'autres tout-à-fait équivoques.

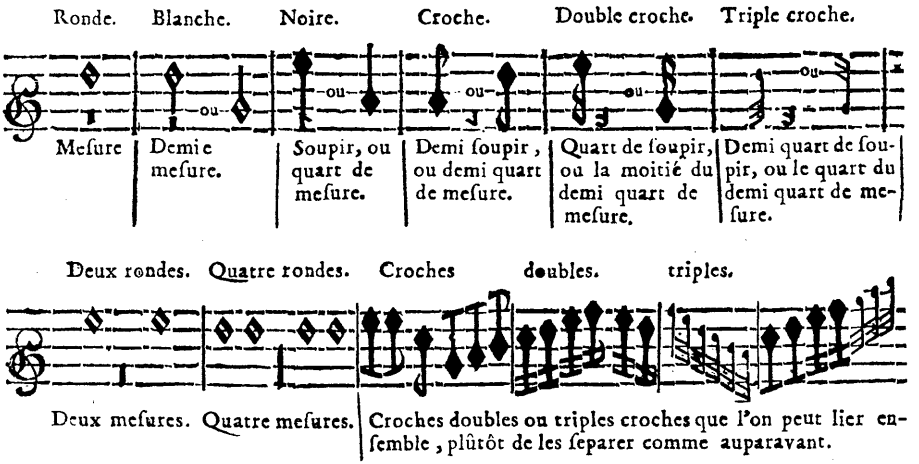
L'on se sert d'un C pour marquer la *Mesure* à quatre *Temps*.

D'un C pour la *Mesure* à deux *Temps*, &c.

Nôtre Art est déja trop abstrait de luy-même, sans vouloir y semer de nouvelles obscuritez : Il est vrai, que comme toutes les Musiques sont remplies de ces signes ambigus, il est bon d'en connoître les proprietez pour en juger, mais non pas pour apprendre; c'est pourquoy nous croyons pouvoir nous dispenser d'en parler, se trouvant assez d'Auteurs féconds en cette matiere : Voyez ce que nous en disons au Second Livre, Chapitre XXIII. Au reste celuy qui sçait mettre en usage *la Mesure à deux Temps*, acquiert facilement la pratique des autres Mouvemens, qui ne dépendent que du génie & du goût.

Le Signe de la Mesure se place toûjours immediatement après la *Clef*, excepté qu'il ne se trouve quelques *Diezes* ou *B-mols* associez à la *Clef*, (comme nous le dirons ailleurs) lesquels doivent pour lors précéder ce *Signe*. De plus, si le Mouvement change au milieu d'un *Air*, le *Signe* qui doit marquer ce changement se met au commencement de la *Mesure* où cela a lieu.

Des Figures, du Nom, & de la valeur des Nottes & des Pauses.

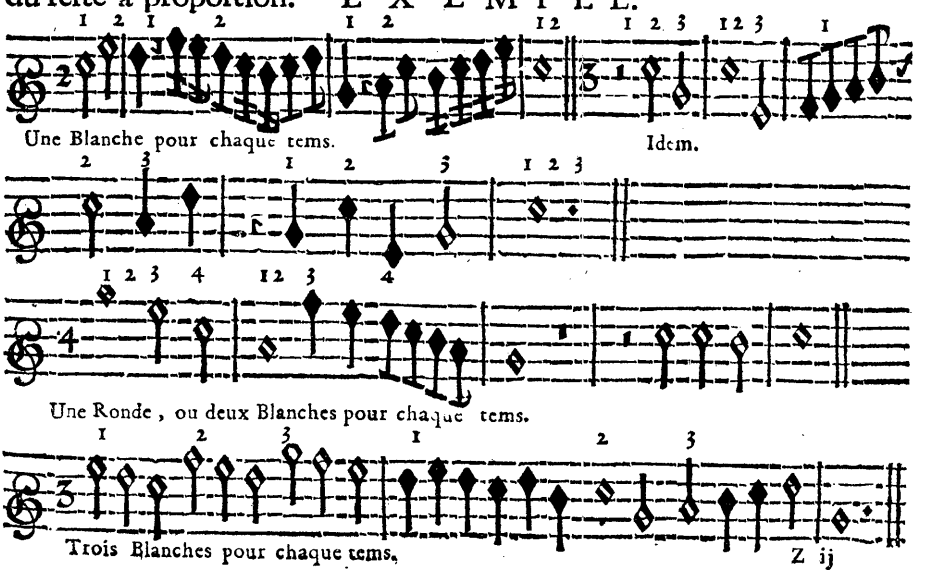


L'on peut lier les *Blanches* de même que les *Croches*, & pour lors leur valeur diminuë de la moitié.

Les differentes figures de chaque *Nottes* sont distinguées par des noms differens, qui sont écrits au-dessus, où l'on doit s'apperçevoir par les noms d'en-bas que la *Ronde* vaut le double de la *Blanche*; celle-cy le double de la *Noire*; celle-cy le double de la *Croche*, ainsi de suite; ou bien que la *triple-Croche* vaut la moitié de la *double*; celle-cy la moitié de la *Croche*, ainsi de suite en retrogradant; de sorte que l'on peut se servir de deux *Blanches*, de quatre *Noires*, de huit *Croches*, de seize *doubles-Croches*, ou même de trente-deux *triples-Croches* aulieu de la *Ronde*; & de même que celle-cy peut tenir lieu de toutes les autres Nottes, qui ensemble contiennent sa juste valeur, étant indifferent de remplir une *Mesure* de quelques *Nottes* que ce soit, & d'y en inserer de plusieurs valeurs differentes, pourvû que le tout accomplisse la valeur de chaque *Temps* de la *Mesure*.

Les caracteres qui sont au-dessous des *Nottes*, & dont le nom est aussi écrit au-dessous, s'appellent en general *Pauses*, & servent à marquer le repos ou le silence d'une *Partie*; de sorte que si l'on veut faire cesser une Partie pour quelques temps, ou ne la faire commencer qu'après un demi quart ou un quart de *Temps*, après une demie *Mesure* ou une *Mesure*; en un mot après autant de *Temps* ou de *Mesures* que la fantaisie le dicte, il faut se servir de ces *Pauses* aulieu des *Nottes*.

Chaque *Mesure* étant séparée d'une *Barre*, comme nous l'avons remarqué, & le *Signe* de la *Mesure* dénotant la quantité des *Temps* qu'elle doit contenir, l'on remplit chaque *Mesure* d'autant de *Nottes* ou de *Pauses* qu'il est necessaire, pour que l'on puisse y distinguer cette quantité de *Temps* que le *Signe* dénote; mais quoiqu'en général la *Ronde* vaille une *Mesure*, & la *Blanche* une demie *Mesure*, l'on peut néanmoins ne donner à chacune de ces *Nottes* que la valeur d'un *Temps*, en observant que les autres *Nottes* diminuent à proportion de leur valeur; car la *Ronde* vaut toûjours deux *Blanches*, quatre *Noires*, huit *Croches*, ainsi du reste; & à l'égard des *Pauses*, elles doivent être toûjours employées pour désigner le silence de la *Notte* à laquelle elles répondent; excepté que celles qui marquent les *Mesures* entieres n'ont aucune dépendance, & doivent être employées indifferemment pour des *Mesures* à deux, à trois & à quatre *Temps*, de quelques *Nottes* que chaque *Temps* soit composé, à l'exception de la *Ronde*. L'on peut donc se servir de deux *Rondes*, de deux *Blanches*, de deux *Noires*, ou même de deux *Croches*, pour remplir une *Mesure* à deux *Temps*, en supposant que chacune de ces deux *Nottes* vaut pour lors un *Temps*. L'on peut aussi se servir de deux, de trois, de quatre, de six, ou même de huit *Nottes* d'égale valeur pour un seul *Temps*, & y entre-mêler à discretion des *Nottes* de toute sorte de valeur, pourvû que ces valeurs égalent celles des *Nottes* choisies pour composer un *Temps*; mais il faut remarquer que plus on employe de *Nottes* pour un *Temps*, moins elles doivent avoir de valeur; de sorte que la *Ronde* ne peut valoir moins d'un *Temps*, ainsi du reste à proportion. EXEMPLE.



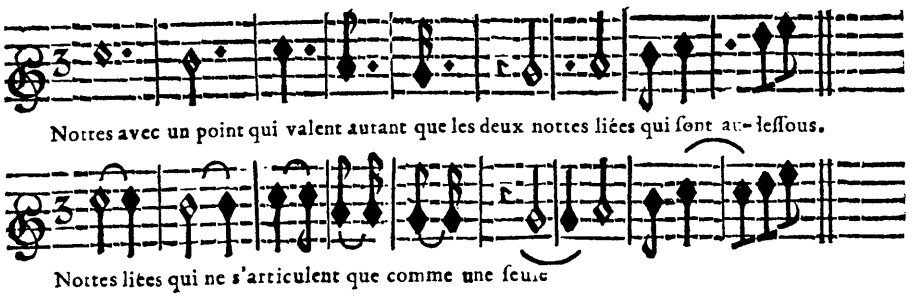
L'on peut se servir de *Noires* ou de *Croches* au lieu de *Blanches* & dans la *Mesure* à trois *Temps*, l'on peut de plus se servir de *doubles-Croches*, le tout pour faire distinguer la lenteur & la vitesse du Mouvement, comme nous l'avons expliqué au Second Livre, Chapitre XXIII.

Les chiffres qui sont au-dessus des *Nottes*, marquent les *Temps*; 1. signifie le premier *Temps*, 2. le second, 3. le troisiéme & 4. le quatriéme; de sorte que l'on peut s'appercevoir par-là de la liberté que l'on a de substituer à une des *Nottes* désignée pour un *Temps*, telles *Pauses* & telles autres *Nottes* que l'on veut, pourvû que la valeur du *Temps* soit contenue dans ces *Pauses* & dans ces autres *Nottes*, pouvant encore commencer & continuer par d'autres *Nottes* que par celles que l'on a choisi pour chaque *Temps*, dès que la valeur du *Temps* y est contenuë.

Du Point, & de la Liaison.

Un *Point* mis au côté droit d'une Notte, en augmente la valeur de la moitié; ce qui est la même chose que si après une Notte l'on en mettoit une autre sur le même degré, laquelle ne valût que la moitié de la premiere; mais comme cette seconde Notte demanderoit une nouvelle articulation, on se sert du *Point* en ce cas, ou bien on lie cette seconde Notte avec la premiere, par le moyen d'un demi-cercle, dont chaque pointe répond à chacune de ces deux Nottes.

EXEMPLE.



Du Ton, du Semi-Ton, du Dieze, du B-quarre, du B-mol, du Majeur, du Mineur, du Superfluë & du Diminué.

Le plus petit Intervale que nous avons connu au commencement de ce Chapitre sous le nom de *Seconde*, se distingue en *Ton* & en *semi-Ton*, ou *demi-Ton*. Le *semi-Ton* se trouve entre *Mi* & *Fa*, & en-

& *Ut* ; au lieu que le *Ton* se trouve entre toutes les autres Nottes de la *Gamme*, qui forment entre-elles un Intervale de *Seconde*.

Il faut remarquer à present que quoyque le *semi-Ton*, dont se forme le plus petit Intervale necessaire à la pratique, ne se rencontre pas entre toutes les Nottes de la *Gamme*, il peut néanmoins y être employé par le moyen de certains signes, qui étant joints aux Nottes, les augmentent ou les diminuent de ce *semi-Ton* ; de même que par ce moyen encore l'on peut faire trouver le *Ton* entre *Mi* & *Fa*, & entre *Si* & *Ut*.

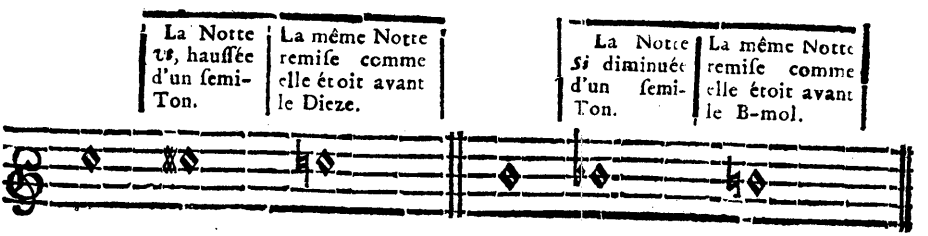
Ces Signes s'appellent *Dieze*, *B-quarre*, & *B-mol*.

Le *Dieze* se marque ainsi ♯, le *B quarre* ainsi ♮, le *B-mol* ainsi ♭; chacun de ces signes devant être placé au côté gauche de la Notte, comme on le voit dans l'Exemple suivant.

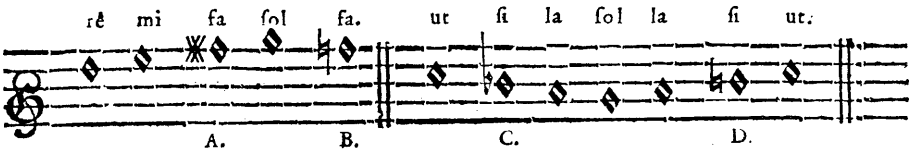
Le ♯ augmente d'un *semi-Ton* la Notte qu'il précede, au lieu que le ♭ la diminuë d'autant ; & le ♮ auquel on donne quelquefois la proprieté du ♯, a de plus celle de retrancher le ♯ ou le ♭, qui a paru auparavant sur la même Notte, en remettant par consequent cette Notte dans son ordre naturel.

Ces Signes ne changent point le nom des Nottes ausquelles ils sont joints, excepté que pour la facilité des personnes qui apprennent à *Entonner*, on leur fait appeller *Si* toutes les Nottes précedées d'un ♯, & *Fa* toutes celles qui sont précedées d'un ♭; parce que l'on monte & l'on descend *diatoniquement* après le ♯ & le ♭, de même qu'après le *Si* & le *Fa* dans la *Gamme* ; mais comme la pratique de l'intonation est moins necessaire au Compositeur que la connoissance de la chose, il ne doit se mettre en peine icy que des Intervales, & de l'alteration qui peut y être causée d'un *semi-Ton* seulement par le moyen du ♯, du ♮ ou du ♭.

EXEMPLE.



AUTRE EXEMPLE.

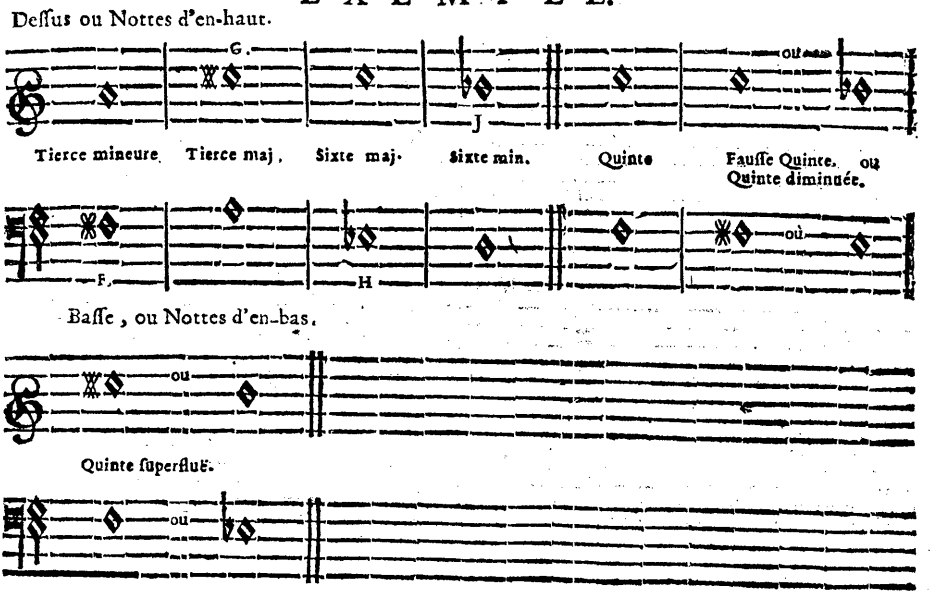


Le ♯ mis à côté de la Notte *Fa* (A) l'augmentant d'un *semi-Ton*, rend l'Intervale du *Mi* à ce *Fa*, égal à celuy de *Ré* à *Mi*, c'est-à-dire, qu'il y a un *Ton* de part & d'autre, & par consequent il n'y a qu'un *semi-Ton* de ce *Fa* au *Sol*; ce qui fait que ces quatre premieres Nottes *Ré*, *Mi*, *Fa*, (A) *Sol* observent le même ordre entre-elles que *Sol*, *La*, *Si*, (D) *Ut* dans la *Gamme*: ensuite le ♭ mis à côté de la Notte *Si*, (C) la diminuant d'un *semi-Ton*, fait qu'il y a un *Ton d'Ut* à ce *Si*, (C) & un *semi-Ton* de ce *Si* à *La*; de sorte que ces quatre Nottes *Ut*, *Si*, *La*, *Sol* observent le même ordre entre-elles que *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Ré* dans la *Gamme*; mais le ♮ joint au second *Fa* (B) & au second *Si* (D) rend à ces Nottes leur ordre naturel.

Les Intervales où la difference du *Ton* au *semi-Ton*, se fait sentir (supposé qu'ils ne changent pas de nom pour cela) se distinguant en *majeurs* & *mineurs*, ou en *superflus* & *diminuez*. Par exemple, la Tierce d'*Ut* à *Mi* s'appelle *majeure*, parce qu'elle contient un *semi-Ton* de plus que celle de *Ré* à *Fa*, qui est par consequent *mineure*; pareillement la Sixte de *Mi* à *Ut* est *mineure*, parce qu'elle contient un *semi-Ton* de moins que celle de *Fa* à *Ré*; ainsi des autres Intervales qui portent le même nom, & dont la difference ne consiste que dans un *semi-Ton* de plus ou de moins, lesquels peuvent encore être distinguez en *superflus* & *diminuez*; mais nous n'en dirons pas davantage là-dessus, parce que cela se trouvera expliqué plus au long dans la suite.

Pour revenir au ♯ & aux ♭, il est bon de sçavoir que c'est presque toûjours par leur moyen que la difference du *majeur* au *mineur*, ou du *superflu* au *diminué* se reconnoît; en ce que dans la comparaison de deux Nottes dont se forme un Intervale; le ♯ joint à la Notte d'en-bas (*F*) rend ordinaitement cet Intervale *mineur*, & joint à la Notte d'en-haut (*G*) le rend *majeur*; & qu'au contraire le ♭ joint à la Notte d'enbas (*H*) rend cet Intervale *majeur*, & joint à la Notte d'en haut, (*J*) le rend *mineur*, le *superflu* se rapportant au *majeur*, & le *diminué* au *mineur*.

EXEMPLE.



C'est en comparant la Notte du *Dessus* avec celle de la *Basse* qui est vis-à-vis, que l'on trouvera les Intervales *majeurs* ou *mineurs* spécifiez dans cet Exemple.

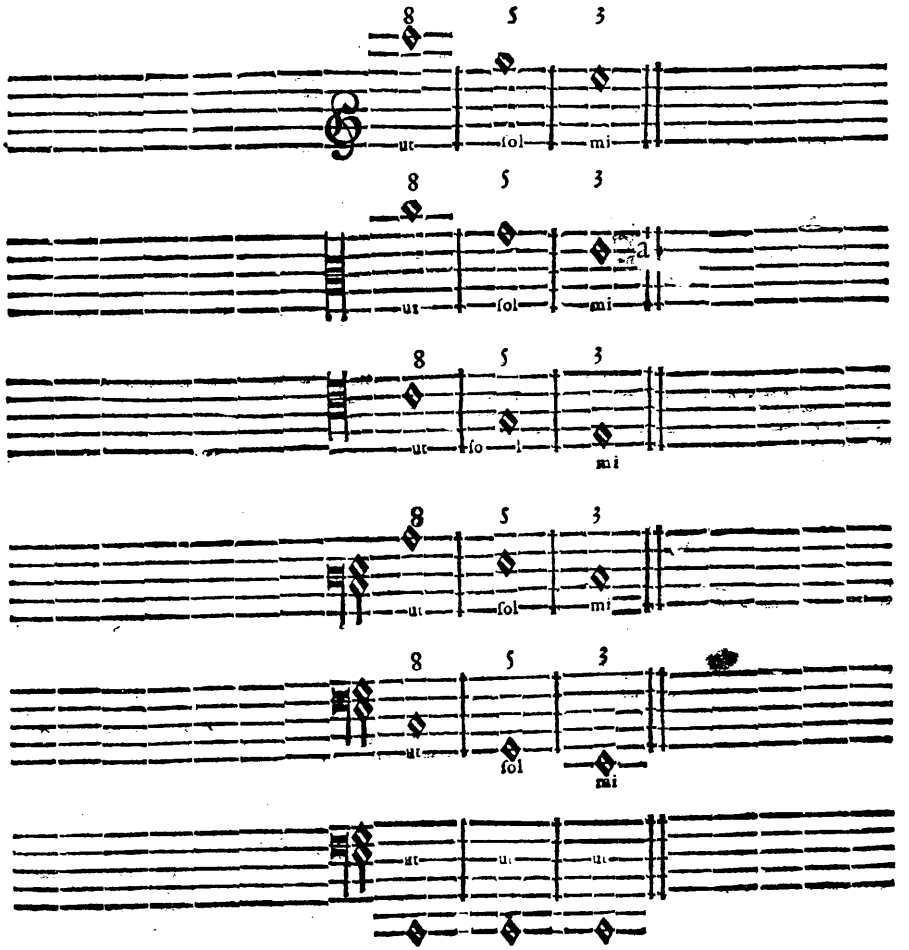
Lorsque le ♮, le ♯ ou le ♭ se trouvent au-dessus ou au-dessous d'une Notte de la *Basse*, ils n'alterent aucunement cette Notte, & ils dénottent seulement des Intervales *majeurs* ou *mineurs*, dont nous parlerons en leur lieu.

Des Intervales doublez.

De même que l'Octave d'une Notte choisie pour premier degré n'en est que la replique, de même aussi toutes les Nottes qui sont au-dessus de cette Octave, ne sont que les repliques de celles qui se trouvent depuis ce premier degré jusqu'à son Octave ; si bien que le nom de la Notte suffit pour déterminer un Intervale, sans se mettre en peine s'il est doublé, triplé & plus. Par exemple, si l'on compte depuis l'*Ut* qui est au-dessous de la *Clef* de *Fa*, jusqu'au *Sol* qui est au-dessus de la *Clef* de *Sol*, l'on y trouvera un Intervale de dix-neuf degrez ; mais si l'on sçait une fois que *Sol* fait la Quinte d'*Ut*, il n'est plus besoin de compter ; & pourvû que ce *Sol* se trouve au-dessus d'*Ut*, cela suffit ; ainsi des autres Intervales ; cet éloignement plus ou moins grand n'étant à considerer, que pour met-

tre chaque *Partie* au-dessus de la *Basse*, & dans son étendue naturelle, que nous avons marqué à cet effet où il en a déja été parlé.

EXEMPLE.



Basse fondamentale.

C'est avec la Partie la plus basse que l'on compare ordinairement les autres, d'où se forment tous les Intervales; de sorte qu'il se trouve icy des Octaves, des Quintes, des Tierces simples, doubles, triples & quadruples, que l'on peut distinguer en quinziémes, vingt-deuxiémes, &c, mais il suffit que l'Octave soit un *Ut*, la Quinte un *Sol* & la Tierce un *Mi*, le reste pouvant être regardé comme inutile quant à present.

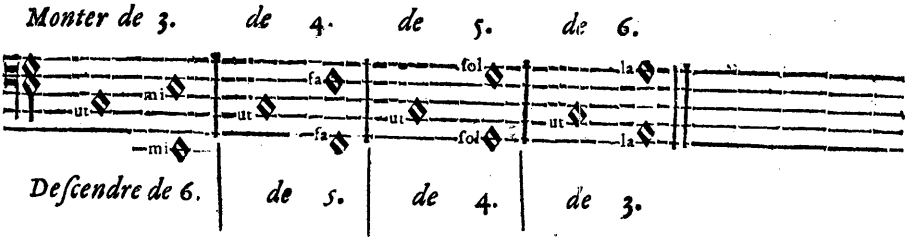
CHAP.

CHAPITRE SECOND

De la Basse-fondamentale.

LE grand nœud de la Composition, soit pour l'Harmonie, soit pour la Melodie, consiste principalement & sur tout pour le present, dans la Basse, que nous appellons *Fondamentale*, & qui doit proceder en ce cas, par des Intervales consonans, qui sont ceux de *la Tierce*, de *la Quarte*, de *la Quinte*, & de *la Sixte*; si-bien que l'on ne peut faire monter ni descendre chaque Notte de la Basse-fondamentale que par l'un de ces Intervales, en préferant toûjours les plus petits aux plus grands, c'est-à-dire, que si l'on vouloit faire monter ou descendre cette Basse d'une Sixte, il vaudroit mieux la faire descendre ou monter d'une Tierce; car il faut remarquer que monter de Tierce ou descendre de Sixte, c'est la même chose; de même que monter de Sixte ou descendre de Tierce; monter de Quinte ou descendre de Quarte; monter de Quarte ou descendre de Quinte, n'étant necessaire d'avoir ces Intervales presens à l'esprit que d'une maniere, soit en montant, soit en descendant, parce que l'un revient à l'autre.

EXEMPLE.



Le nom de la Notte suffisant, (comme il a déja été dit) pour déterminer l'Intervale que l'on s'est proposé, & sçachant que la Tierce d'*Ut* est un *Mi*, il n'importe dans la progression de cette Basse que ce *Mi* soit au-dessus ou au-dessous d'*Ut*, ainsi des autres. Il faut donc bien se souvenir de cecy; car lorsque nous dirons dans la suite, monter de Tierce, de Quarte, de Quinte, ou de Sixte, nous sous-entendons toûjours descendre de Sixte, de Quinte, de Quarte ou de Tierce; ou bien, si nous disions descendre de Tierce, nous sous-entendrions monter de Sixte, &c. en remarquant que cela ne regarde que la progression de la Basse.

Nous n'avons pas compris l'Octave dans le nombre des Consonances, dont la progression de la Basse doit être composée; parce que l'Octave n'étant que la replique d'1. il vaut autant que la Basse

reste sur 1. que de monter ou descendre sur l'Octave ; cependant l'on est obligé quelquefois de faire descendre la Basse d'une Octave, pour donner plus de liberté aux autres parties, & sur tout afin qu'elles se trouvent toûjours au-dessus, comme cela se doit.

CHAPITRE TROISIE'ME.

De l'Accord parfait, par où commence la Composition à quatre Parties.

ON appelle Accord, la disposition de plusieurs Sons entendus ensemble, dont chacun est marqué par une Notte dans l'une des Parties que l'on se propose.

Le seul Accord dont nous ayons besoin à present, est le *Parfait*, qui est composé d'une Notte que l'on met à la Basse, de sa Tierce, de sa Quinte & de son Octave, que l'on met dans les autres Parties.

La Gamme que nous avons proposée au Chapitre premier, doit servir à trouver ces Intervales, quelque Notte ou Son que l'on prenne pour Basse, cette Basse pouvant être representée par le nombre 1. ainsi

Ut.	Mi.	Sol.	Ut.	Ut.
1.	3.	5.	1. ou 8.	

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. nous marquons 1. ou 8. parce que l'Octave est toûjours representée par la même Notte que l'on a choisie pour la Basse, en se souvenant qu'il faut compter en tirant à droite, selon l'ordre des nombres marquez au tour des cercles où la Gamme est contenuë.

On place indifferemment la Tierce, la Quinte ou l'Octave dans quelque Partie que ce soit, pouvant mettre la Tierce au-dessus de la Quinte ou de l'Octave, & la Quinte au-dessus de l'Octave, selon la commodité ; pourvû que ces Intervales se trouvent toûjours au-dessus de la Basse, que l'on peut faire descendre aussi bas que l'on veut, afin de n'être point gêné dans les autres Parties. L'on doit cependant observer à mesure que l'on devient sçavant, de tenir chaque Partie dans son étenduë naturelle, faisant ensorte que la Taille s'entende au-dessus de la Basse, la Haute-contre au-dessus de la Fondamentale, & le Dessus au-dessus de la Haute-contre.

CHAPITRE QUATRIE'ME.

De la suite des Accords.

SI la Basse doit proceder par des Intervales consonans, les autres Parties doivent proceder au contraire par des Intervales diatoniques ; de sorte que dans ces dernieres Parties l'on ne peut

passer d'une Notte à une autre que par celle qui en est la plus voisine : Par exemple, *Ut* ne peut aller qu'à *Ré* ou à *Si*, s'il ne reste pas sur le même degré, comme cela arrive souvent, ainsi des autres ; & voici la maniere dont il faut s'y prendre.

1°. L'on choisit une Notte que l'on appelle *Tonique*, par laquelle la Basse doit commencer & finir, cette Notte déterminant la progression de toutes celles qui sont contenues dans l'étendue de son Octave : Si nous prenons donc la Notte *Ut* pour *tonique*, nous ne pourrons nous servir tant à la Basse qu'aux autres Parties, que des Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, sans qu'il soit permis de les alterer par aucun *Dieze* ni *B-mol*.

Cette Notte *Ut* étant placée à la Basse, on en dispose l'Accord parfait dans les autres Parties, en remarquant celle qui fait l'Octave de cet *Ut* celle qui en fait la Quinte, & celle qui en fait la Tierce.

2°. Si après cet *Ut* la Basse monte de Tierce *A*. ou de Quarte *B*. la Partie, comme par exemple, la Taille qui aura fait l'Octave d'*Ut*, qui est la Basse, doit faire ensuite la Quinte de la Notte, qui dans cette Basse monte de Tierce ou de Quarte après *Ut*.

La Haute-contre qui aura fait la Tierce de cet *Ut*, doit faire ensuite l'Octave de la Notte qui monte de Tierce ou de Quarte.

Et le Dessus qui aura fait la Quinte de cet *Ut*, doit faire ensuite la Tierce de la Notte qui monte de Tierce ou de Quarte.

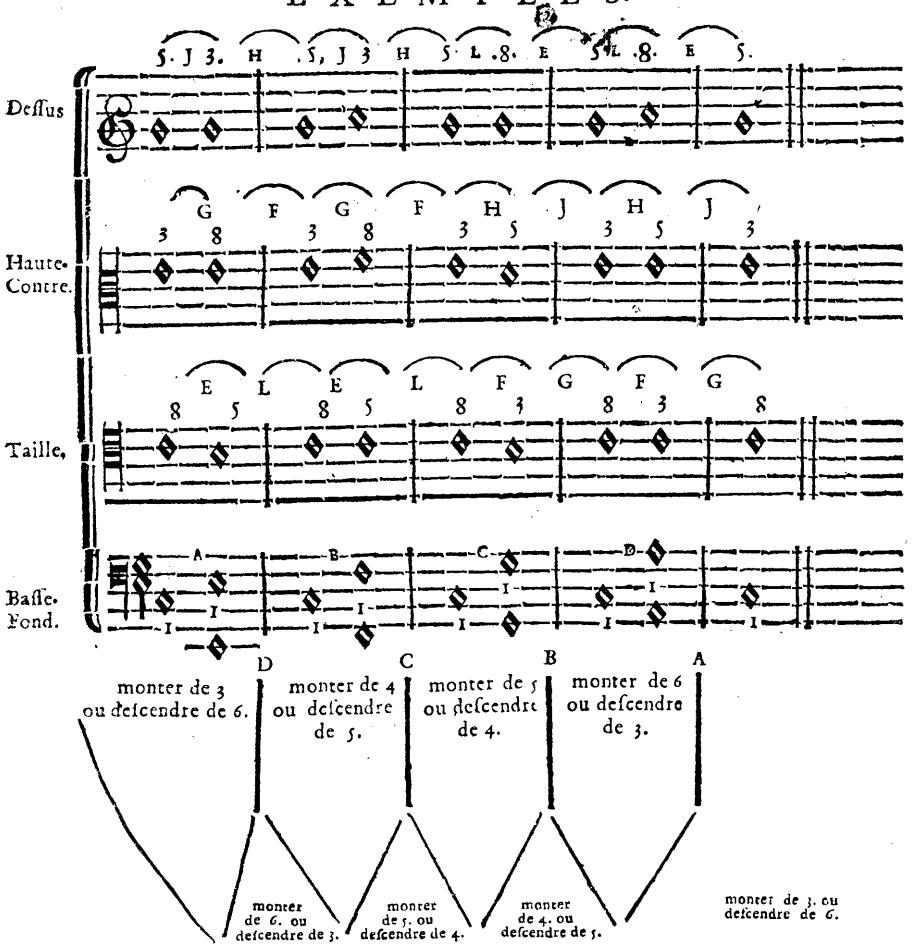
3°. Si après cet *Ut* la Basse monte de Quinte *C*. ou de Sixte *D*. la Taille qui aura fait l'Octave doit faire ensuite la Tierce ; la Haute-contre qui aura fait la Tierce doit faire ensuite la Quinte ; & le le Dessus qui aura fait la Quinte doit faire l'Octave.

4°. Et finalement, celuy qui ne voudra pas assujettir sa memoire à retenir la détermination de la progression de chaque Partie superieure par rapport à celle de la Basse, n'aura qu'à se souvenir que chacune de ces Parties ne peut former l'un des trois Intervales qui composent l'Accord parfait, que de trois manieres, soit en restant sur la même Notte ou sur le même degré, soit en montant ou en descendant diatoniquement, quelque route que tienne la Basse ; de sorte que si une Notte de l'une des Parties peut faire la Tierce, la Quinte ou l'Octave sans changer sa situation, elle doit rester absolument ; mais si de cette façon il ne peut s'y trouver aucun de ces Intervales, on le trouvera immanquablement en faisant monter ou descendre diatoniquement cette Notte.

S'il arrivoit par hazard que deux Parties se rencontrassent sur une même Notte, & que par là il manquât un Intervale dans l'Accord parfait, cela proviendroit de ce que l'une de ces deux Parties peut former l'un des trois Intervales de cet Accord parfait, tant

en montant qu'en descendant ; de sorte que l'ayant fait monter, il faudra la faire descendre, ou l'ayant fait descendre il faudra la faire monter ; ce qui est naturel à la Partie qui fait la Quinte d'une Notte de la Basse suivie d'une autre, en remontant de Quarte, avec laquelle Notte montée cette Partie peut faire l'Octave en descendant & la Tierce en montant, où pour lors cette Partie doit monter : cela est encore naturel à la Partie qui fait l'Octave d'une Notte de la Basse suivie d'une autre en montant de Quinte, & cette Partie doit descendre en ce cas sur la troisiéme Notte, qui monte de Quinte dans la Basse.

EXEMPLES.



Les progressions de ces parties superieures sont d'autant moins

difficiles à retenir, que l'on n'y trouve en tout que 8 5, & 8 3 E F; 3 8, & 3 5, G H; 5 3, & 5 8, J L: Lorsque la Basse monte de 3 A, ou de 4 B, l'on trouve que 8 conduit à 5, E; 5 à 3, J; & 3 à 8. G: & lorsque la Basse monte de 5, C, ou de 6, D, l'on trouve que 8 conduit à 3, F, 3 à 5, H, & 5 à 8, L; de sorte que quelque route que tienne la Basse, l'on connoît par le premier Intervale que forme l'une des Parties avec cette Basse, soit la 3, la 5 ou l'8, celuy qu'elle doit former avec la Notte qui suit dans cette Basse; & ainsi de suite jusqu'à la fin, en faisant la même chose de chaque Partie en particulier, lorsqu'on n'a pas l'esprit assez present pour pouvoir les placer toutes ensemble au-dessus de chaque Notte de la Basse.

L'on remarquera sur tout que la 3, la 5 & l'8 soient toûjours contenuës dans les trois Parties superieures, étant indifferent de donner la 3, la 5 ou l'8 à quelque Partie que ce soit, pour ce qui regarde la premiere Notte de la Basse; mais dans une suite d'Accords, on ne peut se dispenser de suivre l'ordre prescrit à chaque Partie qui aura fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave. L'on voit même dans l'Exemple, que cet ordre prescrit ne se rencontre pas seulement entre la premiere & la seconde Notte de chaque Mesure, mais encore entre la seconde Notte d'une Mesure & la premiere de la Mesure suivante; si-bien que par tout où la progression de la Basse est pareille, celles des autres Parties y a un même rapport: donc l'Intervale marqué par un *A* entre les deux Nottes de la premiere Mesure, & entre les deux dernieres Nottes de l'Exemple étant le même, la progression des parties superieures doit y être la même; ainsi des autres Intervales de la Basse marquez par un *B*, par un *C* & par un *D*, tant au-dessus qu'au-dessous de la Basse. Au reste, il ne faut pas s'attacher à trouver cette uniformité dans une même Partie superieure, parce que la suite des Accords l'oblige à faire tantôt la Tierce, tantôt la Quinte, &c. mais on trouvera par tout que la Partie qui aura fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave, suivra toûjours la progression qui luy est déterminée par celle de la Basse.

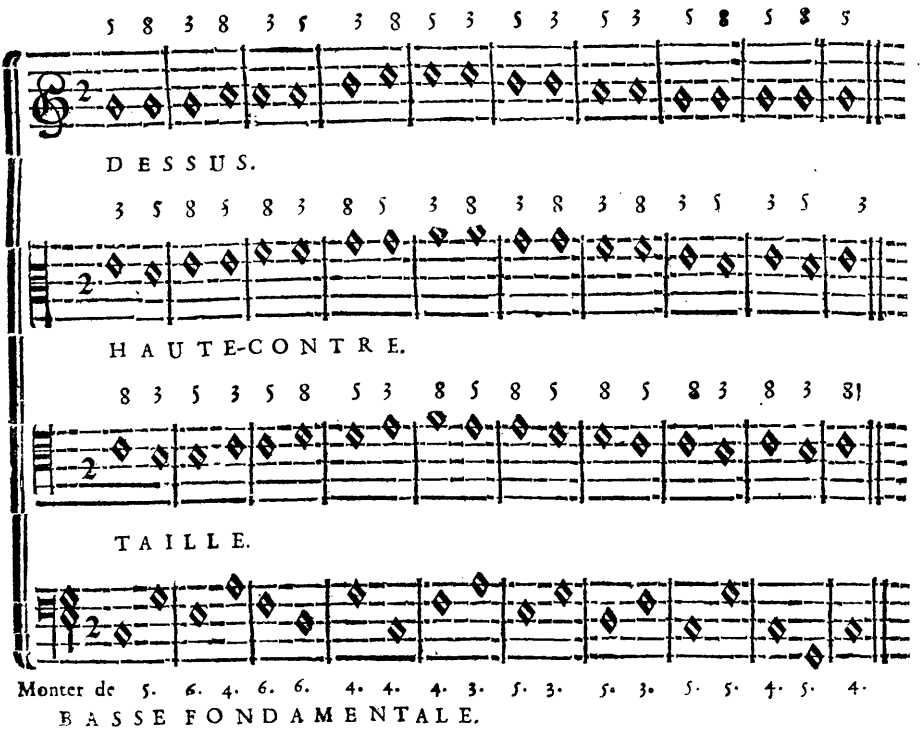
Il faut conclure de-là, qu'après avoir déterminé les Accords des Parties par rapport à la progression des deux premieres Nottes de la Basse, il faut encore en déterminer la suite sur celle de la seconde Notte de cette Basse à la troisiéme; de celle-cy à la quatriéme; de celle-cy à la cinquiéme, & ainsi jusqu'à la fin, chaque Notte de la Basse formant toûjours l'un des Intervales consonans prescrit à sa progression avec celle qui la suit ou qui la précéde; & chaque Intervale de cette Basse déterminant la progression des Parties.

Nous avons mis le nombre 1. au-dessous ou au-dessus de chaque

Notte de la Basse, pour faire remarquer que l'on ne trouve dans chaque Accord que 1. 3. 5. 8.

L'on peut composer à present une Basse de telle maniere que l'on jugera à propos, en la faisant neanmoins commencer & finir par la Notte *Ut*, étant libre d'ailleurs de la faire proceder par tous les Intervales consonans que l'on pourra s'imaginer, sans alterer la situation des sept Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si* par aucun *Dieze* ni *B-mol*, pourvû que l'on évite de faire rencontrer la Notte *Si* dans la Basse seulement, comme nous avons eu soin de le faire dans nos Exemples ; & après avoir disposé le premier Accord parfait dans chaque partie, il n'y aura qu'à donner à chacune de celles qui auront fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave, la progression qui luy sera déterminée par celle de la Basse.

EXEMPLE.



Il faut se servir toûjours d'une Mesure à deux Temps dans les commencemens, & l'on peut y employer une Blanche ou une Noire pour chaque Temps, de même que nous y avons mis une Ronde.

Souvenez-vous que monter de Sixte ou descendre de Tierce, c'est la même chose, de même que monter de Quarte ou descendre de Quinte.

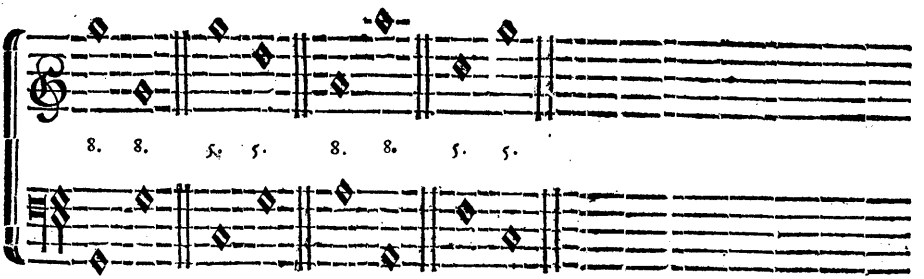
L'on voit que la disposition de cette Basse ne dépend que de la fantaisie & du goût ; l'on peut cependant l'assujettir à celle-cy dans les commencemens, pour voir si les Parties que l'on mettra au-dessus seront conformes aux nôtres, après quoy l'on pourra composer d'autres Basses à son gré, en remarquant que la Notte de la Basse par laquelle on finit, doit être toûjours précédée d'une autre qui soit une Quarte au-dessous ou une Quinte au-dessus, c'est-à-dire, que la Notte *Ut* doit être précédée de la Notte *Sol* quand il s'agit de finir.

CHAPITRE CINQUIE'ME.

De quelques Regles qu'il faut observer

1°. IL ne faut jamais faire deux Octaves ni deux Quintes de suite, ce qui se connoît facilement par la suite des chiffres, où il ne doit jamais se rencontrer deux Octaves, ainsi 8 8, ni deux 5, ainsi 5 5 dans une même partie, cette faute pouvant s'éviter à present, comme on le remarque, sans qu'on soit obligé d'y faire attention. On peut cependant pratiquer l'un & l'autre dans les Pieces à quatre parties, pourvû que la progression des deux parties qui feront les deux Octaves ou les deux Quintes, soit renversée, c'est-à-dire, que si l'une monte en pareil cas, l'autre doit descendre.

Exemples de deux Octaves, & de deux Quintes renversées.



2°. Il faut éviter de faire monter une partie de la Tierce mineure à l'Octave, ce qu'on n'a pû appercevoir dans les Exemples précédens, n'ayant pas encore été question du majeur ni du mineur ; mais la Dissonance dont nous allons parler, nous fera observer cette Regle, sans qu'il soit encore besoin d'y faire attention.

CHAPITRE SIXIE'ME.

De l'Accord de la Septiéme.

ARTICLE PREMIER.

SUppoſé que l'on ſoit parvenu à une connoiſſance ſuffiſante des Intervales conſonans, dont l'Accord parfait & la progreſſion de la Baſſe ſont compoſez, il faut examiner à preſent le rapport que les Intervales ont enſemble ; & ſans faire attention à l'Octave, que l'on peut regarder comme une replique de la Baſſe repreſentée par le nombre 1, l'on remarquera que l'Accord parfait eſt compoſé de trois Sons differens, dont la diſtance du premier au ſecond eſt égale à celle du ſecond au troiſiéme, comme on le voit dans ces trois nombres 1 3 5, une Tierce d'1 à 3, & une autre de 3 à 5 : Or pour avoir l'Accord de la Septiéme, il n'y a qu'à ajoûter à celuy-cy un autre Son dans la même proportion, ainſi 1 3 5 7 ſe trouvant encore une Tierce de 5 à 7, & ce dernier Accord n'étant different du parfait que dans la Septiéme qu'on y ajoûte.

Cet Intervale ajoûté à l'Accord parfait étant diſſonant, l'Accord où il a lieu eſt auſſi appellé diſſonant. On peut y joindre l'Octave, comme nous l'avons fait à l'Accord parfait, ſoit pour compoſer à cinq Parties, ſoit pour faciliter la progreſſion diatonique aux parties ſuperieures, où l'on remarquera que cette Octave prend ſouvent la place de la Quinte ; ce qui eſt indifferent, n'y ayant pour cela qu'à laiſſer ſuivre aux parties leur cours naturel, qui eſt de proceder toûjours diatoniquement, ſoit que l'Octave ou la Quinte ſe rencontrent dans cet Accord de Septiéme : pour ce qui eſt de la Tierce, on ne peut guéres la ſeparer de cet Accord.

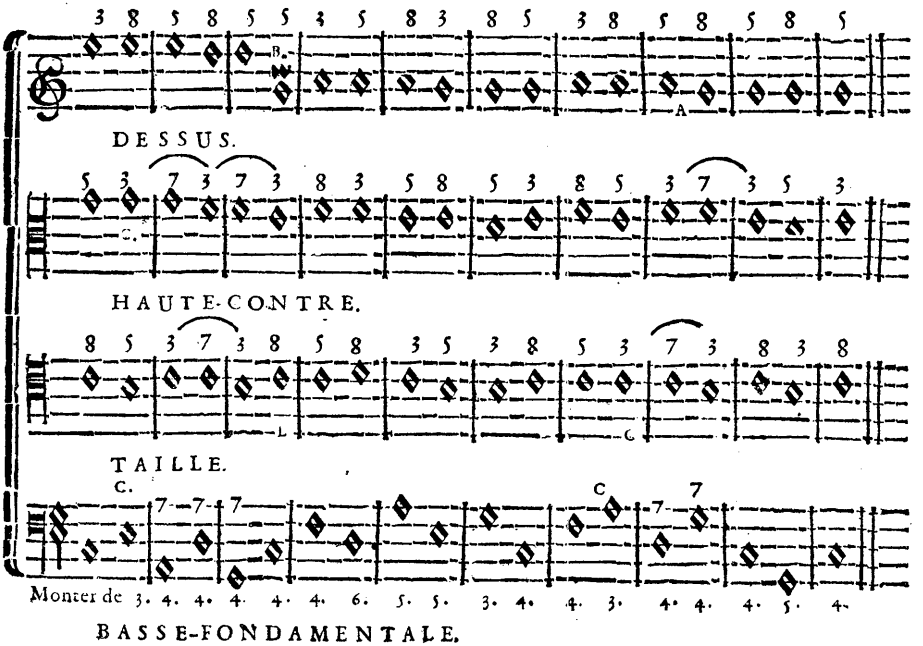
On ne pourra faire à preſent cet Accord de Septiéme que ſur les Nottes de la Baſſe, qui ſeront précédées & ſuivies d'une Quarte en montant, ou d'une Quinte en deſcendant.

L'Intervale diſſonant de cet Accord, qui eſt la Septiéme, doit être preparée & ſauvée par un Intervale conſonant, c'eſt-à-dire, qu'il faut que la Notte qui fait la Septiéme contre la Baſſe, ſoit précédée & ſuivie d'une Tierce. La Tierce qui précéde ou qui prepare cette Septiéme, doit ſe trouver ſur le même degré ou ſur la même ligne de la Septiéme qui la ſuit ; & la Tierce qui ſuit ou qui ſauve cette Septiéme, doit toûjours ſe trouver en deſcendant diatoniquement après cette Septiéme.

Il

Il faut faire ensorte que la premiere Septiéme soit entenduë dans le premier Temps d'une Mesure, & par consequent preparée dans le second Temps de la Mesure précédente, en se souvenant qu'on appelle premiere Septiéme, celle qui n'a pas été immédiatement précédée d'une autre. D'abord que l'on aura fait une Septiéme sur une Notte de la Basse, qui aura été précédée d'un Intervale de Quarte en montant, ou de Quinte en descendant; il faut que la Basse procede toûjours par de pareils Intervales jusqu'à la Notte tonique, qui est à present celle d'*Ut*, en donnant un Accord de Septiéme à chaque Notte, excepté à celles d'*Ut* & de *Fa*. On excepte la Notte *Ut*, parce que la Notte tonique ne peut subsister comme telle qu'avec l'Accord parfait; & l'on excepte la Notte *Fa*, parce que nous étant défendu de faire rencontrer dans la Basse la Notte *Si*, cette Notte *Fa* portant un Accord de Septiéme, seroit obligée de monter de Quarte, ou de descendre de Quinte sur cette Notte *Si*. La Notte *Mi* doit en être exceptée encore, puisqu'on ne pourroit luy donner un Accord de Septiéme, sans être précédée de la Notte *Si*, par rapport à la progression limitée à la Basse dans cet Accord; de sorte qu'on ne pourra pratiquer à present cet Accord de Septiéme que sur les Nottes *La*, *Ré* & *Sol*.

EXEMPLE.



Dans les parties superieures l'on trouve toûjours la Septiéme entre deux 3, ainsi 3 7 3 ; & la premiere Septiéme est toûjours préparée dans le second temps ou par la seconde Notte d'une Mesure. *C.*

L'obligation où l'on se trouve de faire descendre la Septiéme sur la Tierce pour la sauver, dérange la progression de la Partie, qui, comme nous avons dit, doit monter de la Quinte à la Tierce, lorsque la Basse monte de Quarte ; mais comme cette Partie peut descendre aussi sur l'Octave, il faut absolument luy donner cette progression, lorsque la Septiéme s'y rencontre ; parce que celle-cy doit descendre d'obligation sur la Tierce ; ne pouvant donc changer la progression de la Septiéme, il faut changer celle de la Quinte *A*, suivant ce que nous avons dit cy-devant, que l'on étoit obligé de faire entrer quelquefois l'Octave au lieu de la Quinte dans l'Accord de la Septiéme, par rapport à la progression diatonique des parties superieures ; & au Chapitre IV. que lorsque deux Parties se rencontroient sur une même Notte, il falloit changer celle de la partie qui peut former l'un des trois Intervales de l'Accord, soit en montant, soit en descendant.

Cette même Partie qui a fait la Quinte, peut faire encore une autre Quinte, pourvû qu'en cet endroit sa progression & celle de la Basse soient renversées, comme il a été dit au Chapitre précédent ; ce qui se fait pour rendre les Accords plus complets, ou pour remettre les parties dans leur portée naturelle, ou encore par rapport au beau-Chant. Voyez le Guidon *B.* qui marque l'Octave que nous avons évitée dans cet endroit, parce qu'elle se trouve dans une autre partie *L.* quoique cela dépende du bon goût du Compopositeur lorsqu'il se laisse conduire par le Chant, plûtôt que par l'Harmonie.

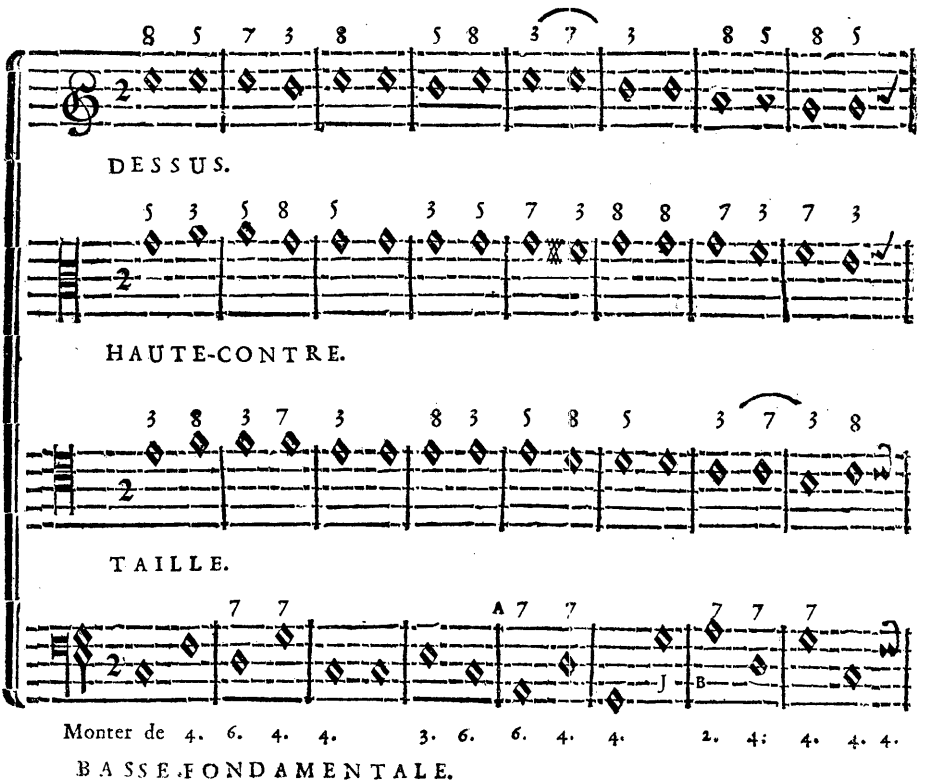
ARTICLE SECOND.

La Septiéme qui est la premiere, & pour ainsi dire, le principe de toutes les Dissonances, peut être préparée & sauvée de toutes les consonances ; mais comme les differentes manieres de la sauver dérivent de la précédente, nous n'en parlerons pas encore ; nous dirons seulement qu'elle peut être préparée encore par la Quinte & par l'Octave ; de sorte que la Basse doit descendre pour lors de Tierce, pour faire entendre la Septiéme préparée par la Quinte, & monter diatoniquement, pour faire entendre cette Septiéme préparée par l'Octave, en remarquant que toutes les Parties superieures descendent lorsque cette Basse monte diatoniquement, excepté la partie qui fait la Septiéme, & qui reste sur le même degré, comme cela se doit, pour descendre ensuite sur la Tierce.

La Septiéme peut être encore préparée de la Sixte ; mais il n'eſt pas temps d'en parler, parce qu'il ne s'agit icy que de l'Harmonie fondamentale, qui, comme l'on voit, n'eſt compoſée que de la Baſſe, de ſa Tierce, de ſa Quinte & de ſa Septiéme, ainſi 1. 3. 5. 7.

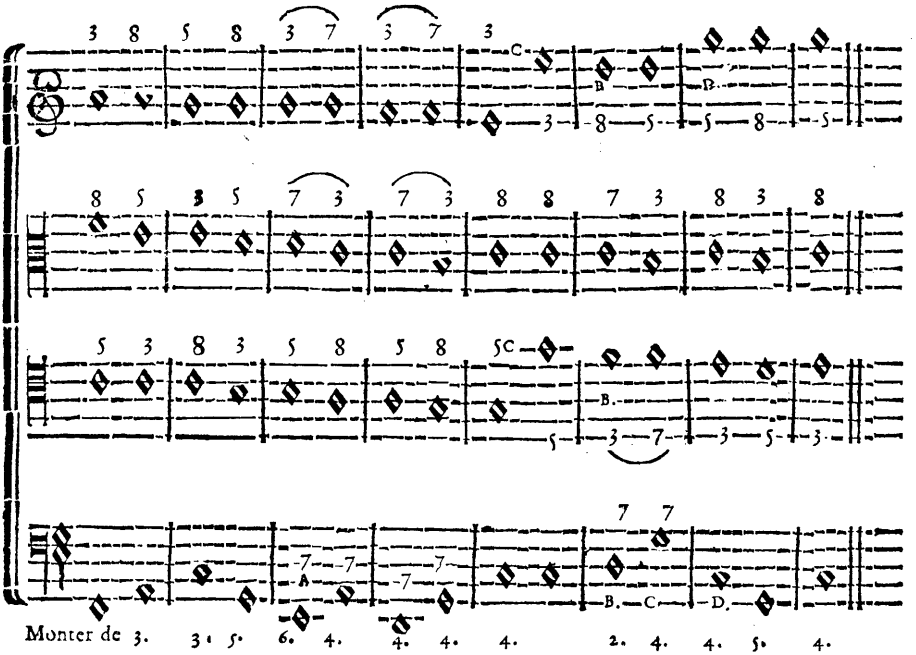
Remarquez que la progreſſion que nous avons preſcrite à la Baſſe pour les Accords de Septiéme, Article premier, ne peut changer qu'à l'égard de la premiere Septiéme, & que ce n'eſt qu'en ce cas que cette Septiéme peut être préparée de l'Octave ou de la Quinte ; car après la premiere Septiéme, on trouvera toûjours cette Septiéme entre deux 3. & de quelque maniere qu'elle ſoit préparée, elle ſera toûjours ſauvée de la Tierce.

EXEMPLE.



Tournez, pour la ſuite de cet Exemple.

SUITE DE L'EXEMPLE PRECEDENT.



L'on voit que l'on peut faire à present des Septiémes sur les quatre Nottes *Mi*, *La*, *Ré* & *Sol*, par la liberté que l'on a de faire descendre la Basse de Tierce, pour preparer la Septiéme par la Quinte, ou de la faire monter d'une Seconde, pour préparer la Septiéme par l'Octave. Nous trouvons icy deux Parties qui montent ensemble d'une Octave (C), ce qui peut se faire pour remettre les parties dans leur portée naturelle, pourvû que ces parties entre-elles ne fassent pas entendre deux Quintes ni deux Octaves consecutives; car ce que nous avons dit d'une partie par rapport à la Basse, doit s'entendre aussi de deux parties prises à part, n'en ayant pas fait mention, parce que leur disposition présente, nous dispense de faire cette attention.

Si deux Parties peuvent monter d'une Octave, à plus forte raison une seule partie peut le faire, comme on le voit à la Basse (J) au lieu de rester sur le même degré; cependant une partie superieure ne pourroit pas en faire autant dans un endroit où la dissonance se trouveroit preparée, & elle doit rester, en ce cas, sur le même degré.

Il ne faut pas faire encore attention au Dieze que nous avons mis au *Fa*, n'étant pas necessaire que les Commençans se servent de Diezes ni de B-mols qu'ils n'en sçachent davantage.

Si la Basse excéde son étenduë, & si la Taille se trouve au-dessus de la Haute-Contre, c'est parce que nous n'avons pas voulu déranger l'ordre diatonique des parties superieures, auquel nous devons nous assujettir, principalement icy.

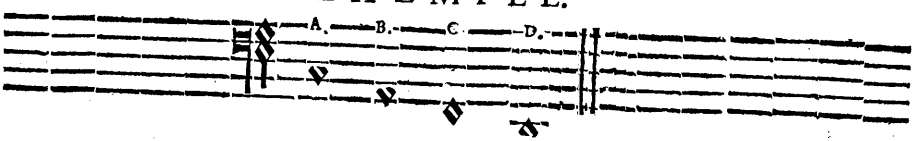
Nous n'avons plus rien à dire qui ne dépende de ces premiers Principes; plus on les possedera, moins on aura de difficulté à entendre le reste.

CHAPITRE SEPTIE'ME.

Remarques sur la Dissonance.

Bien loin que la Dissonance doive embarrasser dans la Composition, elle en facilite au contraire les voyes, puisque dans toutes les progressions d'une Basse, qui monte d'une Seconde, d'une Quarte ou d'une Sixte, on trouvera toûjours dans une Partie superieure une Notte, qui ayant fait un Intervale consonant avec la premiere Notte de la Basse, pourra sans changer, faire la Septiéme de la seconde Notte de cette Basse; ce qu'il faut pratiquer autant que l'on peut, parce que l'on évite souvent par ce moyen la faute de monter de la Tierce mineure sur l'Octave, & par renversement, comme nous le verrons ailleurs, de la Sixte mineure sur l'Octave. Il faut remarquer cependant que la Notte de la Basse sur laquelle on voudra faire cette Septiéme, soit suivie d'une autre Notte qui puisse sauver de sa Tierce cette Septiéme; sinon, l'on y fera l'Accord parfait.

EXEMPLE.



Je ne puis faire une Septiéme sur la Notte (B), quoiqu'elle soit préparée par la Quinte de la Notte (A), parce qu'elle ne peut être sauvée par la Tierce de la Notte (C); mais en mettant la Notte (D) au lieu de la Notte (C), je puis fort bien faire entendre la Septiéme sur la Notte (B), puisqu'elle se sauve naturelle ment sur la Tierce de la Notte (D), ainsi du reste, en se souvenant toûjours qu'une Notte tonique ne peut porter comme telle, un Accord de Septiéme, & que nous ne parlons icy que de l'Harmonie fondamentale.

CHAPITRE HUITIÉME.

Du Ton, & du Mode.

IL vous souviendra que nous avons appellé *Notte tonique*, celle par où la Basse commence & finit ; & que nous avons dit qu'elle déterminoit la progression des autres Nottes comprises dans l'étenduë de son Octave ; par consequent si nous prenons la Notte *Ut* pour *tonique*, nous ne pouvons alterer la situation des Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La* & *Si* par aucun Dieze ni B-mol, sans détruire nôtre proposition ; car c'est ainsi que la Gamme nous les représente dans l'étenduë de l'Octave d'*Ut* ; d'où nous conclurons que le mot de *Ton*, qui s'approprie ordinairement à un Intervale comme à celuy de la Tierce, doit s'approprier principalement icy à une Notte, que l'on choisit pour composer une Piece de Musique sur un certain Ton, qui est déterminé par le nom de cette Notte, que l'on appelle pour ce sujet *Notte tonique* ; cette Notte ayant le privilege de déterminer tous les Intervales diatoniques, ou tous les Tons & semi-Tons qui doivent se rencontrer entre les Nottes consecutives depuis cette *Notte tonique* jusqu'à son Octave, ce qui s'appelle *Moduler* : Or voicy la difference qu'il y a du *Mode* au *Ton*.

Le *Mode* consiste dans la Tierce de la Notte que l'on prend pour tonique ; & cette Tierce ne pouvant être que majeure ou mineure, aussi le *Mode* ne peut se distinguer que de ces deux sortes ; c'est pour cette raison que l'on renferme ordinairement le mot de *Mode* dans celuy de *Ton*, en disant simplement *Ton majeur* ou *Ton mineur*.

Si nous donnons la Tierce majeure à la Notte *Ut*, nous disons que nous sommes dans le *Ton d'Ut majeur*, au lieu de dire, dans le *Ton d'Ut*, *Mode majeur* ; & pareillement si nous luy donnons la Tierce mineure, nous disons que nous sommes dans le *Ton d'Ut mineur*, toute la *Modulation* consistant dans ces deux genres *majeur* & *mineur*, qui dépendent uniquement de la Tierce que l'on donne à la Notte prise pour *tonique*. La Notte *Ut* nous representant dans l'étenduë de son Octave tous les Tons majeurs que l'on peut pratiquer ; & la difference du *majeur* au *mineur* étant fort petite, nous ne nous attacherons à la faire, que lorsque nous posséderons parfaitement le *majeur*.

Pour que la connoissance du Ton d'*Ut* puisse servir à celle de tous les autres Tons, nous n'en parlerons plus avec le nom des Nottes qui sont comprises dans l'étenduë de son Octave, mais

avec des noms particuliers à chaque Notte d'un Ton : Par exemple, quand nous disons la *Notte tonique*, cela doit s'entendre de toutes sortes de Nottes ; car *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *&c.* peuvent être Nottes toniques, aussi-bien qu'*Ut* : mais quand on a supposé une fois qu'une telle Notte est tonique, on ne peut plus parler des autres que par rapport à elle ; ainsi la seconde Notte, la troisiéme, la quatriéme, la cinquiéme, &c. ne seront telles, que par rapport à la comparaison que l'on en fera avec la Notte tonique supposée, qui est toûjours regardée comme la premiere ; par consequent dans le Ton d'*Ut*, la seconde Notte est *Ré*, la troisiéme *Mi*, la quatriéme *Fa*, *&c.*

Nom des Nottes de chaque Ton dans celuy d'Ut.

Ut.	Octave.
Si.	Notte sensible.
La.	Sixiéme Notte.
Sol.	Dominante tonique.
Fa.	Quatriéme Notte.
Mi.	Mediante.
Ré.	Seconde Notte.
Ut.	Notte tonique.

L'on remarquera icy trois Nottes, qui outre la tonique, ont chacune un nom propre ; l'une s'appelle *Mediante*, la seconde *Dominante* & la troisiéme *Notte sensible* ; les deux premieres sont celles qui composent l'Accord parfait de la Notte tonique, & ont avec cela des proprietez qui les font distinguer des autres.

La *Mediante* s'appelle ainsi, parce qu'elle divise la Notte tonique & sa Dominante en deux Tierces ; & par consequent se trouve au milieu ; c'est elle encore qui décide du *Mode* ; quand elle est *majeure*, le *Mode* est *majeur* ; quand elle est *mineure*, le *Mode* est *mineur*, parce qu'elle est cette Tierce à qui nous avons donné cette proprieté.

La *Dominante tonique* s'appelle ainsi, parce que dans toutes les finales elle précéde toûjours immédiatement la Notte tonique, comme on a pû le remarquer dans les Exemples précédens, où *Sol* qui est dominante d'*Ut*, a précedé cet *Ut* par tout où il s'est fait entendre, & sur tout à la fin.

La *Notte sensible* s'appelle ainsi, parce qu'elle ne se fait jamais entendre dans une Partie quelconque, que la Notte tonique ne la suive immédiatement ; c'est pourquoy l'on peut dire qu'elle fait sentir le *Ton* dans lequel on est : Ainsi dans le Ton d'*Ut*, la *Me-*

diante est MI, la *Dominante* SOL, & la *Notte sensible* SI; cette *Mediante*, cette *Dominante*, & cette *Notte sensible* formant toûjours dans chaque *Ton* le même Intervale à l'égard de la Notte tonique, que *Mi*, *Sol* & *Si* le forment à l'égard d'*Ut*; cecy ne souffrant d'exceptions, que dans la *Mediante* des *Tons mineurs*, qui y est formée de la Tierce *mineure*; au lieu qu'elle l'est icy de la Tierce *majeure*.

CHAPITRE NEUVIE'ME.

De la maniere de Moduler harmoniquement, lorsqu'on donne à la Basse une progression diatonique.

COmme nous prenons l'Octave d'*Ut* pour modele, il sera facile d'y reconnoître les Intervales que l'on peut distinguer en majeur & en mineur, qui sont les Tierces & les Sixtes, *Mi* formant la Tierce majeur d'*Ut*, &c. n'y ayant qu'à consulter pour cela le dénombrement que nous en faisons au Quatriéme Livre Chap. II.

L'on peut regarder comme Nottes toniques, toutes celles qui portent des Accords parfaits, & comme Dominantes toutes celles qui portent des Accords de Septiéme; avec la difference que l'on est obligé de distinguer la Dominante tonique de celles qu'on appelle simplement Dominantes, en ce que la Tierce de la dominante tonique doit être toûjours majeure, au lieu que celles des autres dominantes est souvent mineure. N'y ayant point d'autre Notte tonique dans le Ton d'*Ut*, que cet *Ut* même; l'on ne peut donc donner un Accord parfait qu'à cet *Ut*.

N'y ayant point d'autre Dominante tonique dans ce même Ton, que *Sol*, l'on ne peut par consequent donner l'Accord de Septiéme avec la Tierce majeure qu'à ce *Sol*.

Ces deux Accords, *le Parfait* & celuy de *la Septiéme*, sont, pour ainsi dire, les seuls qu'il y ait dans toute l'Harmonie; car tout autre Accord est composé de ces deux premiers: Ceux-cy sont affectez seulement à une progression de la Basse, telle que nous l'avons dit jusqu'à present; & si nous allons changer cette progression, nous ne changerons pas pour cela ces Accords, nous n'en changerons seulement que la disposition, en mettant une Octave plus haut ou plus bas l'un des Sons dont ils sont composez; ce qui nous oblige à leur donner de nouveaux noms, pour les distinguer de ceux dont ils dérivent.

Dénom-

Dénombrement des Accords consonans dérivez du Parfait.

Il faut se souvenir que le nombre 1. represente toûjours la Basse, & que les autres nombres nous marquent la distance qu'il y a d'un Son ou d'une Notte à cette Basse; que les nombres 8. 10. 12. &c. ne sont que la replique d'1. 3. 5. &c. puisque si 8. est la replique d'1. par la même raison 10. & 12. seront la replique de 3. & de 5.

Il faut se souvenir encore que tous nombres pourront se reduire à de moindre nombres, dont les Intervales seront égaux de part & d'autres. Par exemple, 4. 5. 6. peuvent se reduire à 12. 3. parce qu'il n'y a pas plus loin de 4. à 5. que d'1. à 2. Ainsi les nombres 6. 8. 10. 12. pourront se reduire à 1. 3. 5. 7. parce qu'il n'y a pas plus loin de 6. à 8. que d'1. à 3. ainsi des autres, étant necessaire de reduire à l'unité le premier des nombres qui nous marquent chaque Accord, parce que cette unité nous represente toûjours la Basse de l'Accord parfait, & de celuy de la Septiéme, dont dérivent tous les Consonans & Dissonans.

Nous ne faisons point mention de l'8. dans les Accords, parce qu'elle est toûjours la replique de la Basse. 1.

Chiffres que l'on met au-dessus ou au-dessous des Nottes d'une Basse, pour marquer tous les Sons dont un Accord est composé.

L'Accord parfait est composé de . . . Ut Mi Sol. 1. 3. 5.
Cet Accord se fait toûjours sur la *Notte tonique* & quelquefois sur sa *Dominante.*

Accords dérivez du Parfait par renversement.

6. . . . . L'Accord de 6. est composé de. . : Mi, Sol, Ut, 1. 3. 6. renversé de. Ut, Mi, Sol, 6. 8 10.
Cet Accord se fait toûjous sur la *Mediante.*

1. 3. 5.

6. . . . . L'Accord de 6-4. est composé de . . . Sol, Ut, Mi, 1. 4. 6. renversé de Ut, Mi, Sol, 4. 6. 8.
4.
Cet Accord ne se fait que sur la *Dominante*, mais plus rament que le *Parfait* & celuy de la *Septiéme.*

1. 3. 5.

Dénombrement des Accords dissonans, dérivez de celuy de la Septiéme.

7... L'Accord de la *Septiéme d'une Dominante tonique* est composé de..... Sol, Si, Ré, Fa. 1. 3. 5. 7.

Accords dérivez par renversement.

5... L'Accord de la *fausse-Quinte* est comp. de Si, Ré, Fa, Sol. 1. 3. 5b. 6. renversé de Sol, Si, Ré, Fa. 6. 8. 10 12.

Cet Accord ne se fait jamais que sur la *Notte sensible.* 1. 3. 5. 7.

6 ✱ .. Celuy de la *petite Sixte* est comp. de Ré, Fa, Sol, Si. 1. 3. 4. 6. renversé de Sol, Si, Ré, Fa 4. 6. 8. 10.

Cet Accord se fait ordinairement sur la *seconde Notte du Ton.* 1. 3. 5. 7.

4✱.. Celuy du *Triton* est composé de.... Fa, Sol, Si, Ré. 1, 2. 4✱ 6. renversé de.. Sol, Si, Ré, Fa. 2. 4. 6. 8.

Cet Accord ne se fait que sur la *quatriéme Notte* 1. 3. 5. 7.

Il faut remarquer d'abord que la *Notte tonique* ne prête son *Accord parfait* qu'à sa *Mediante* & à sa *Dominante ;* sa *Mediante* se porte sous le nom de Sixte, & sa *Dominante* sous celuy de Sixte-quarte; ainsi lorsque dans un *Ton* quelconque l'on sçait distinguer la *Mediante* & la *Dominante*, l'on sçait en même-temps de quels Accords il faut se servir avec elles, quoique l'*Accord parfait* convienne mieux à la *Dominante tonique*, que celuy de la Sixte-quarte; & même celuy de la Septiéme semble n'être affecté qu'à elle seule, sur tout lorsqu'elle précéde immédiatement la *Notte tonique.* Mais que la difference de l'Accord parfait à celuy de la Septiéme ne vous occupe point, puisque ce dernier ne consiste que dans un Son ajoûté à l'Accord parfait, que le Compositeur est libre de retrancher; de sorte que par tout où l'Accord de la Septiéme devoit avoir lieu, on peut n'y faire entendre que le *parfait.* Cependant comme il est bon de sçavoir ce que l'on fait, il ne faut rien retrancher sans le connoître, ni sans sçavoir pourquoy; d'autant plus que cet Accord de Septiéme est l'origine de tous les dissonans; la connoissance de sa progression, c'est-à-dire, de l'Accord qui doit le suivre, n'étant

pas moins neceſſaire que celle de ſa conſtruction, c'eſt-à-dire, des Sons ou des Nottes dont il eſt compoſé, puiſque c'eſt ſur ſa conſtruction & ſa progreſſion que ſe reglent tous les autres Accords diſſonants.

Si nous avons dit que la *Dominante* ne portoit un Accord de Septiéme que lorſqu'elle précédoit la *Notte tonique*, cela doit s'entendre auſſi des Nottes qui compoſent l'*Accord parfait* de cette *Notte tonique*, c'eſt-à-dire, de la *Mediante* & de cette *Dominante* même, lorſque ces deux Nottes portent les Accords dérivez du *parfait*, qui leur ſont naturels, la *Dominante* pouvant porter l'Accord de Sixte-quarte, après celuy de la Septiéme, lorſque ſa valeur le permet, le tout au gré du Compoſiteur; & de même que les dérivez de la *Notte tonique* ont le privilege d'être précédez comme elle, de même auſſi les dérivez de la *Dominante tonique* ne peuvent paroître comme tels, s'ils ne précédent pas immédiatement cette *Notte tonique*, ou ſes dérivez; de ſorte qu'il ne faut pas ſeulement conſiderer un Accord dans ſa conſtruction, ni dans ſa progreſſion naturelle, mais encore dans la differente diſpoſition que l'on peut donner aux Nottes qui le compoſent, en mettant au Deſſus, celles qui ſe trouvent à la Baſſe; ou dans la Baſſe, celles qui ſe trouvent au Deſſus; ce qui nous oblige de donner differens noms à un même Accord, ſelon ſa differente diſpoſition, pour que l'on reconnoiſſe en même temps par ces noms, les Nottes qui doivent pour-lors occuper la Baſſe; ainſi après avoir reconnu que la *Mediante* & la *Dominante*, qui compoſent l'*Accord parfait* de la *Notte tonique*, peuvent la repréſenter, en portant un Accord dérivé de ce *parfait*, lorſqu'elles ſe trouvent à la Baſſe, il faut faire la même attention ſur les Nottes qui compoſent l'Accord de la Septiéme, de la *Dominante tonique*, qui ne peuvent ſe trouver immédiatement avant la *Notte tonique* ou ſes dérivez, qu'elles ne portent l'Accord dérivé de celuy de la Septiéme, affecté en pareil cas à la *Dominante tonique*; par conſequent il faut ſe ſouvenir que ſi dans le *Ton d'Ut*, l'une des Nottes *Sol*, *Si*, *Ré* ou *Fa*, précédent immédiatement dans la Baſſe celle d'*Ut* ou de *Mi* (laiſſant icy celle de *Sol*, parce qu'elle eſt nôtre premier objet dans l'Accord de la Septiéme, *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa*) les trois autres doivent l'accompagner.

Remarquez que nous avons dit que la *Dominante* pouvoit porter l'*Accord parfait* auſſi-bien que celuy de la Septiéme, & que d'ailleurs *l'Accord parfait* ſubſiſte toûjours dans celuy de la Septiéme; par conſequent l'Accord de la Septiéme doit être précédé de même que le *parfait*; ce qui nous oblige d'attribuer une *Dominante* à toutes les Nottes qui portent des Accords de Septiéme; & ſçachant qu'une *Dominante* doit être toûjours une Quinte au-deſſus ou une Quarte

au-dessous de la Notte qu'elle domine, il n'est pas difficile de comprendre icy que la Notte *Sol* ne peut avoir pour *Dominante* que la Notte *Ré*; sçachant encore qu'une Notte n'est appellée *Dominante*, qu'en ce qu'elle en précéde une autre, qui est une Quarte au-dessus, ou une Quinte au-dessous, elle ne peut porter pour lors que l'Accord de la Septiéme; ainsi en suivant la même disposition que celle que nous avons donnée à l'Accord de la Septiéme de la Notte *Sol*, nous trouverons celuy de la Notte *Ré* entre ces Nottes *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*; d'où nous conclurons que cette Notte *Ré*, ou celles qui sont comprises dans son Accord, ne pourront se rencontrer dans la Basse immédiatement avant la Notte *Sol*, sans que leur Accord puisse être composé d'autres Nottes que de celles-cy *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*; de même que les Nottes *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa* doivent composer l'Accord de l'une d'elles, lorsque la Notte *Ut* les suit; toute la Progression harmonique des Dissonances n'étant composée que d'un enchaînement de Dominantes, qui n'est pas difficile à comprendre dans son fondement, comme les Exemples de la Septiéme peuvent nous le prouver, mais c'est dans le rapport qu'il faut faire de ce fondement aux differentes progressions qui naissent de la liberté que nous avons de nous servir indifferemment de l'une des Nottes comprises dans les Accords fondamentaux, qui sont le *Parfait* & celuy de la *Septiéme*; c'est dans ce rapport, dis-je, que toute nôtre attention suffit à peine. Cependant en renfermant cette attention dans l'étenduë d'une Octave seulement, l'on voit qu'il n'est besoin que de sçavoir la maniere dont l'*Accord consonant* doit être précédé, puisque nous faisons sentir que le *Dissonant* n'est pas précédé differemment; & voicy comme il faut raisonner, sans se servir du nom des Nottes, mais seulement de celuy de l'Intervale que chacune de ces Nottes forme avec la *Tonique*, pour que ce raisonnement puisse servir pour tous les *Tons* en general; car lorsqu'il ne sera plus question que de sçavoir distinguer cette *Notte tonique*, l'on sera bien-tôt au-dessus de toutes les difficultez.

La *Notte tonique* porte toûjours l'*Accord parfait*; sa *Mediante* porte toûjours celuy de la Sixte, & sa *Dominante* porte toûjours le *Parfait*, lorsqu'elle ne précéde pas immédiatement cette *Notte tonique*, sinon, il faut ajoûter la Septiéme *Fa* à son Accord parfait *Sol*, *Si*, *Ré*.

La *Seconde Notte*, qui dans une progression diatonique se trouve toûjours entre la *Notte tonique* & sa *Mediante*, ne peut porter, en ce cas, que l'Accord de la *petite Sixte*, Ré, Fa, Sol, Si.

La *Notte sensible*, qui en montant précéde la *Notte tonique*, doit porter l'Accord de la *fausse-Quinte*, Si, Ré, Fa, Sol; mais lorsqu'en descendant elle précéde une Notte qui n'a point lieu dans

l'Accord de la *Notte tonique*, elle est pour lors regardée comme *Mediante* de la *Dominante* ; car elle en est la Tierce, & doit porter, en ce cas, l'Accord de Sixte, *Si*, *Ré*, *Sol* renversé du *Parfait* Sol, Si, Ré.

La *quatriéme Notte*, qui en montant précéde la *Dominante*, doit porter un Accord pareil à celuy de la *Notte sensible*, lorsque celle-cy précéde la *Notte tonique* en montant, puisque la *Notte tonique* & sa *Dominante* doivent être précédées également ; Ainsi, de même que la *Notte sensible* a porté, en ce cas, l'Accord dérivé de la *Dominante tonique*, la *quatriéme Notte* portera également un Accord dérivé de celuy que doit porter la Notte qui domine cette *Dominante* ; de sorte que si *Sol* domine *Ut* ; *Ré* par la même raison, dominera *Sol*, & comme dans le Ton d'*Ut*, *Fa* est cette quatriéme Notte proposée, elle portera l'Accord de la *grande Sixte*, Fa, La, Ut, Ré, dérivé de celuy de la Septiéme, *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*.

Que le nom de *grande Sixte* ne vous étonne pas, il ne differe de celuy de la *fausse-Quinte*, qu'en ce que la Quinte est juste d'un côté & fausse de l'autre ; ce qui provient des differens genres de la Tierce, qui est majeure entre *Sol* & *Si*, & mineure entre *Ré* & *Fa* ; car vous pouvez remarquer qu'au reste, la disposition de ces deux Accords est la même, & qu'ils se font également sur la Tierce de la Notte fondamentale, où se fait l'Accord de la Septiéme. Nous dirons ailleurs la raison pour laquelle cette distinction se fait dans les Accords dérivez, & non pas dans les fondamentaux.

Cette *quatriéme Notte*, qui en descendant précéde la *Mediante*, doit porter l'Accord du *Triton* Fa, Sol, Si, Ré.

La *sixiéme Notte*, qui de côté & d'autre précéde la *Dominante* & sa *Mediante*, doit porter l'Accord de *petite Sixte*, La, Ut, Ré, Fa renversé, ou dérivé de celuy de la Septiéme de *Ré* qui domine *Sol* ; de même que la *seconde Notte* porte un pareil Accord, en précédant la *Notte tonique* ou sa *Mediante*.

L'on peut confronter ce détail avec le dénombrement des Accords, dont la conformité nous donnera une idée plus distincte du tout, en remarquant que l'on peut regarder toûjours la *Dominante* comme *Notte tonique*, parce que ces deux Nottes sont également précédées des mêmes Accords, ce qui fixe l'objet ; après quoy l'on remarquera dans une progression diatonique, les Nottes qui dérivent des Accords affectez à cette *Notte tonique* & à sa *Dominante*, & les Nottes qui les suivent ; parce qu'une même Notte pouvant se rencontrer dans deux Accords fondamentaux differens, l'on détermine l'Accord qu'elle doit porter sur la Notte qui la suit, ayant toûjours égard aux trois ou quatre Nottes qui composent l'*Accord Parfait* ou celuy de la *Septiéme*, & dont la Notte de la Basse doit être accompagnée dans les Parties superieures.

CHAPITRE DIXIE'ME.

De la Basse-Continuë.

IL ne faut point confondre la progression diatonique d'une Basse dont nous parlons à present, avec la progression consonante, dont nous avons donné des Exemples sur l'*Accord parfait* & sur celuy de la *Septiéme ;* ces deux Accords sont les fondamentaux ; pour preuve de cela, nous mettrons dans la suite au-dessous de nos Exemples cette Basse, que nous appellons *Fondamentale*, dont les Nottes ne porteront que des Accords parfaits ou de Septiéme, pendant que celles de la Basse ordinaire, que nous appellerons *Continuë*, portera des Accords de toute espece ; le tout formant ensemble une Harmonie parfaite : Ainsi cette Basse-fondamentale servira de preuve à tous nos Ouvrages, où l'on verra que les differens Accords qui seront employez, ne proviendront que d'une progression opposée à celle de cette Basse-fondamentale, selon ce que nous venons d'expliquer, quoyque les Accords comparez à l'une ou à l'autre Basse soient toûjours les mêmes dans le fond, leur difference ne provenant que de la liberté que l'on a de mettre dans la Basse l'une des Nottes, dont les Accords fondamentaux sont formez ; mais toutes les Nottes de l'Accord, prises ensemble seront toûjours les mêmes, & la progression qui leur sera déterminée dans les Accords fondamentaux, ne changera pas pour cela.

CHAPITRE ONZIE'ME.

De la Progression de la Basse, qui détermine en même temps celle des Accords ; Et comment on peut rapporter un Accord dérivé, à son fondement.

ON ne limite point la Progression des Nottes d'une Basse, qui portent des Accords consonans, telles sont la *Notte tonique*, sa *Mediante* & sa *Dominante*, pourvû que cette progression ne soit pas étrangere au *Ton* que l'on traite ; mais comme il ne s'agit encore que d'un *Ton*, l'on ne peut se tromper, en ne se servant que des Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*.

La progression des Nottes d'une Basse, qui portent des Accords

diſſonans, eſt limitée; telles ſont la *Dominante* lorſqu'elle porte l'Accord de la Septiéme, & tous ſes dérivez, ou plûtôt telles ſont celles qui ne portent ni l'*Accord parfait*, ni l'un de ſes dérivez; parce que ſi-tôt qu'une Notte porte un *Accord diſſonant*, il eſt certain qu'elle en domine une autre; & ſi ce *Diſſonant* n'eſt pas celuy de la Septiéme, il eſt certain qu'il en provient; ce ſera donc en le rapportant à ſon fondement, que l'on reconnoîtra indubitablement l'Accord qui doit le ſuivre, quelque Notte qui ſe trouve dans la Baſſe.

Pour rapporter un *Accord diſſonant* à ſon fondement, il faut remarquer qu'il s'y trouve toujours deux Nottes ou deux nombres
Fa Sol; Ut Ré
qui ſe joignent, comme 3 4; 5 6, &c. ce qui ſe rencontre également dans la Septiéme, en portant la Notte de la Baſſe à ſon Octa-
Fa Sol Ut Ré
ve plus haut, ainſi 7 8; comme auſſi dans la Seconde 1 2: cela étant, l'on prend la plus haute des deux Nottes, ou le plus grand des deux nombres, pour le mettre à la Baſſe-fondamentale, & l'on trouve que la Notte la plus baſſe, ou que le plus petit nombre, fait toûjours la Septiéme de l'autre, en réduiſant ainſi ces Accords dérivez à leur diviſion fondamentale, 1. 3. 5. 7. comme il eſt préciſément marqué dans le Dénombrement, *page* 202. de ſorte que ſi la Notte *Sol* ſe trouve à la Baſſe après cette réduction, il ſera certain que la Notte *Ut* devra ſuivre; & ſi cette Notte *Ut* ne ſe trouve point dans la Baſſe, il s'y trouvera certainement l'une de celles qui compoſent ſon *Accord parfait* ou celuy de la *Septiéme*, ſuppoſé qu'on ſoit dans un autre Ton: Pareillement ſi la Notte *Ré* ſe trouve dans la Baſſe-fondamentale, la Notte *Sol* ou ſes dérivez ſuivront, ainſi des autres; en remarquant qu'après un Accord de Septiéme, la Baſſe-fondamentale doit toûjours deſcendre de Quinte.

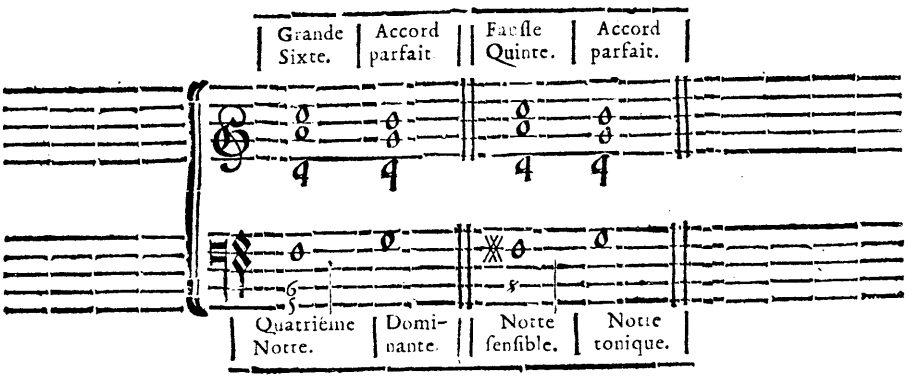
Il faudroit abſolument changer une Baſſe, dont la ſuite ne ſeroit pas conforme à celle que nous venons de luy déterminer; ce qui eſt neanmoins facile à obſerver, tant par les Accords affectez à chaque Notte d'un *Ton*, ſelon ſa differente progreſſion, que par la preuve que l'on peut en faire d'abord avec la Baſſe-fondamentale, qui ne peut porter qu'un *Accord parfait* ou un de *Septiéme* la Notte qui porte le dernier Accord devant toûjours deſcendre enſuite de Quinte. Ce que nous diſons d'une Baſſe compoſée, doit s'entendre auſſi de la maniere dont il faut la compoſer; & ſi cette Regle ſouffre quelques exceptions, comme dans les *Cadences rompuës* ou *irregulieres*, *&c.* il ne faut pas y ſonger encore.

Avant que de donner un Exemple de ce que nous venons de dire, il faut ſe mettre dans l'eſprit que l'Accord des Nottes, qu'une progreſſion naturelle conduit à celle qui doivent porter un Accord par-

fait, se rapporte toûjours à celuy qui suit, & non pas à celuy qui précéde, & que cette progression se fait ordinairement de la Notte tonique à sa Dominante, ou de celle-cy à l'autre, prenant toûjours la dominante pour Notte tonique, comme nous l'avons dit plusieurs fois; de sorte que dans une progression diatonique, sçachant les Accords qui vous conduisent à l'une de ces Nottes, vous sçavez ceux qui vous conduisent à l'autre ; De-là vient que nous donnons pour Regle generale.

1°. Que toute Notte qui précéde en montant d'un Ton, ou d'un semi-Ton, celle où se fait l'Accord parfait, doit porter l'Accord de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte.*

EXEMPLE.

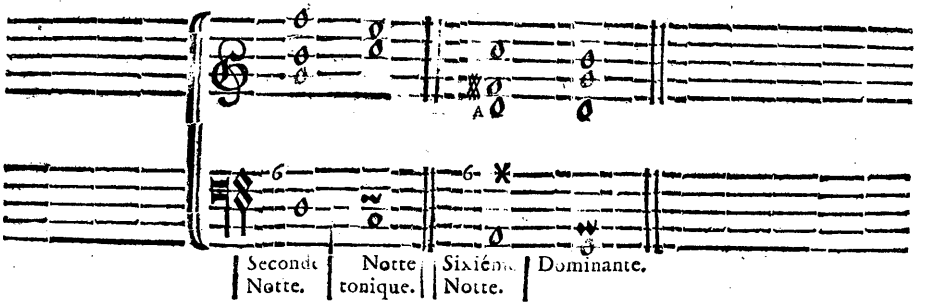


Remarquez que la difference de ces deux Accords ne consiste que dans la Basse ; car que l'on monte d'un Ton ou d'un semi-Ton sur la Notte qui porte l'Accord parfait, l'Accord des Parties superieures est toûjours le même, le Compositeur étant libre de faire proceder sa Basse, par ce Ton, ou par ce semi-Ton, quand il seroit même dans un Ton où le semi-Ton ne conviendroit pas; en ce que la Dominante pouvant être prise pour Notte tonique, on peut la prévenir de tous les Sons qui précédent naturellement une Notte tonique, en ajoûtant, comme l'on voit, un Dieze à la quatriéme Notte, laquelle devient pour lors Notte sensible; & c'est par cette progression du Ton ou du semi-Ton en montant sur la Notte, qui doit porter l'Accord parfait, que l'on distingue une Dominante d'une Notte tonique. La Basse monte toûjours d'un Ton sur la Dominante, & d'un semi-Ton sur la Notte tonique; & supposé que par cette progression du semi-Ton, l'on donne à une Dominante tous les attributs d'une Notte tonique, l'on peut neanmoins

moins continuer après cette Dominante, qui nous paroît, en ce cas, Notte tonique, le Ton par où l'on a commencé ; parce qu'après un Accord parfait, l'on est libre de passer où l'on veut.

2°. Toute Notte qui précéde en descendant celles où se fait l'Accord parfait, doit porter un Accord de *petite Sixte.*

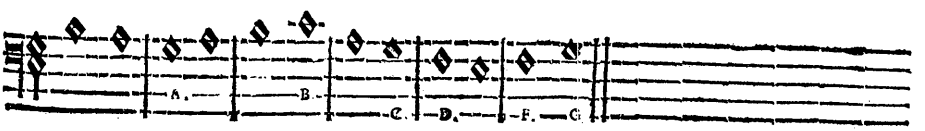
EXEMPLE.



Les Guidons signifient que l'on peut faire passer la Basse sur la Mediante de chacune de ces Nottes qui portent un Accord parfait, sans changer le fond des Accords ; ainsi ces Mediantes portent l'Accord de Sixte en pareil cas.

L'on ne peut faire icy la difference d'une seconde Notte, ni d'une Notte tonique à une sixiéme Notte, ni à une Dominante, parce que l'Accord parfait que portent la Tonique & la Dominante, veut être précédé de même, & ne nous permet pas de les distinguer alors dans le Ton majeur ; car dans le Ton mineur, la sixiéme Notte qui descend sur la Dominante n'est qu'un semi-Ton plus haut, au lieu que la seconde Notte est toûjours un Ton au-dessus de la Tonique : De plus, la Dominante porte toûjours la Tierce majeure, au lieu que la Tonique doit avoir la Tierce mineure dans le Ton mineur ; mais si l'on ne peut distinguer une Dominante dans le Ton majeure, cela ne doit pas embarrasser, parce qu'il n'y a qu'à la traiter, en ce cas, comme Tonique, en conformant à son Ton les Accords des Nottes qui la précédent, & il est facile de juger par la suite si elle est veritablement Tonique ou Dominante.

EXEMPLE.



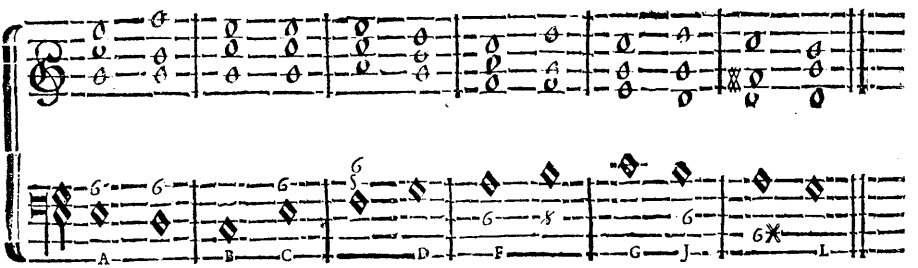
La progression de la premiere Notte à la Notte (*A*) ne nous per-

met pas de connoître si la Notte (*A*) est Tonique ou Dominante; ce qui n'importe, parce que les Accords fixez à l'une de ces progressions sont les mêmes dans l'autre; mais l'on voit que celle (d'*A*) à (*B*) conduit à une Notte tonique; donc (*A*) est la Dominante. Si la progression de (*B*) à (*C*) nous laisse encore dans l'incertitude, la Notte (*D*) qui suit, nous fait connoître que (*C*) est Dominante, de même que (*F*) nous fait encore remarquer cette dominante à (*G*); parce que dans tous les Tons, la Notte qui est immédiatement au-dessous de la Tonique n'en est éloignée que d'un semi-Ton, au lieu qu'il doit se trouver toûjours un Ton entre la Dominante & celle qui est immédiatement au-dessous.

Si dans le Ton mineur la Notte qui est au-dessous de la Tonique en est éloignée d'un Ton, lorsqu'on descend de la Notte tonique à la Dominante, ou du moins à la sixiéme Notte; la Tierce mineure que doit porter, en ce cas la Tonique, nous la fait distinguer d'abord, parce que la Dominante doit avoir toûjours la Tierce majeure.

3°. Toute Notte qui se trouve une Tierce au-dessus ou au-dessous de la Tonique ou de la Dominante, doit porter l'Accord de Sixte, lorsque la progression de la Basse conduit à l'une de ces deux Nottes.

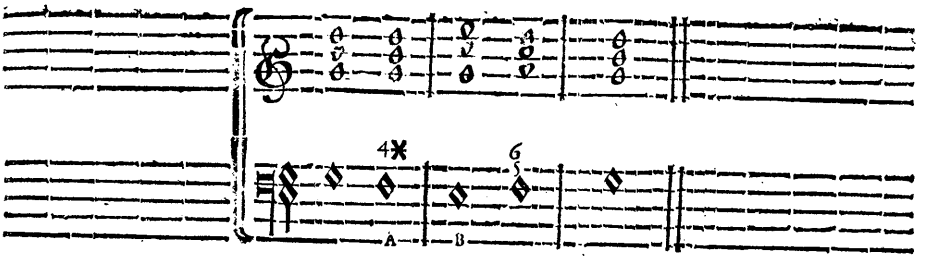
EXEMPLE.



La progression de la Basse qui conduit aux Nottes (*B*) (*D*) (*G*) & (*L*) où doit se faire l'Accord parfait, nous oblige de donner celuy de la Sixte aux Nottes (*A*) (*C*) (*F*) & (*J*)

4°. La Mediante representant toûjours la Notte tonique, en ce que l'Accord de Sixte que cette Mediante doit porter naturellement, n'est autre que le parfait de la Tonique; il faut donner l'Accord du *Tri-Ton* à la quatriéme Notte lorsqu'elle descend sur cette Mediante, quoique l'on puisse luy donner aussi celuy de la *grande-Sixte*, mais nous en parlerons ailleurs.

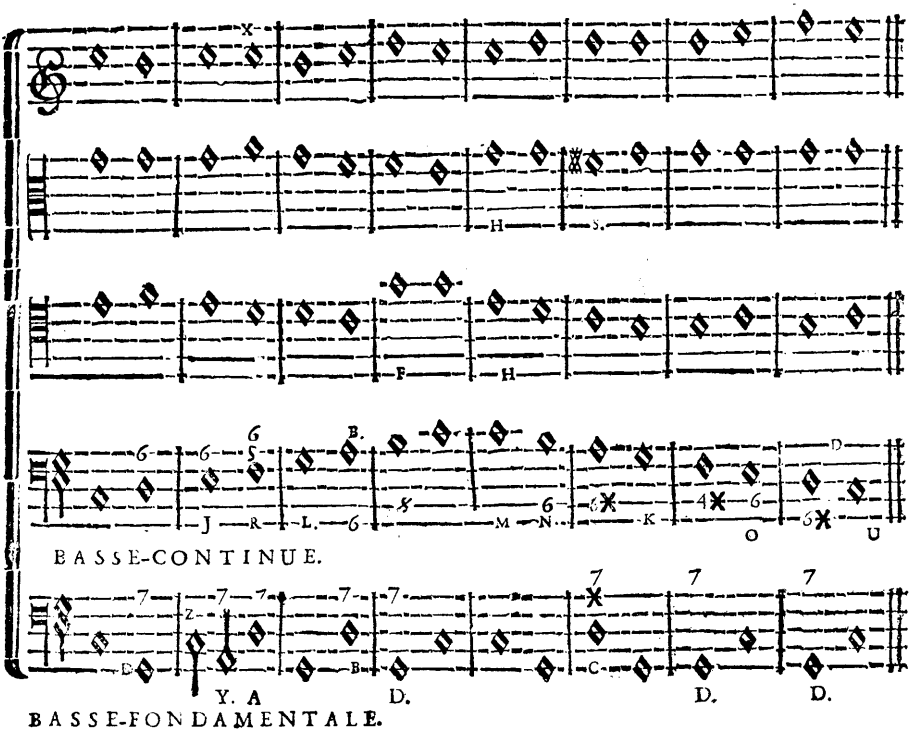
EXEMPLE.



(*A*) quatriéme Notte qui descend sur la Mediante (*B.*)

Nous pouvons tirer des consequences très-utiles de ces cinq derniers Exemples, par la remarque que l'on doit faire de la differente disposition des Sons dont un *Accord fondamental* est composé, selon la differente progression de la Basse ; car si la *quatriéme Notte* porte l'Accord de la *grande Sixte* en montant sur la *Dominante* ; si elle porte celuy du *Tri-Ton* en descendant sur la *Mediante*, qui represente la *Tonique* ; si la *Notte sensible* porte celuy de la *fausse-Quinte* en montant sur la *Tonique* ; & si la *seconde* & la *sixiéme Notte* porte celuy de la *petite Sixte* en descendant sur la *Tonique* ou sur la *Dominante*, l'on voit que ces Accords dérivent de celuy de la Septiéme des Nottes qui dominent, en ce cas, celles qui suivent ; ce qui va s'éclaircir par une Basse fondamentale, que nous mettrons au-dessous d'un Exemple general de tout ce qui vient d'être dit, où l'on remarquera que la *Notte sensible* n'est telle, qu'en montant sur la *Notte tonique* ; car si elle descend, elle ne doit plus être regardée que comme *Mediante* de la *Dominante*, celle-cy pouvant être prise, en ce cas, pour *Notte tonique*, afin de ne pas se tromper.

Exemple général de l'Octave, tant en montant qu'en descendant.



Comme la Basse-fondamentale n'est mise au-dessous des autres Parties, que pour prouver que toute leur Harmonie est renfermée dans l'Accord parfait & dans celuy de la Septiéme, sans s'écarter de la progression naturelle à cette Basse, il ne faut point examiner si les Regles sont observées dans la rigueur entre les Parties & cette Basse-fondamentale, mais seulement si l'on y trouve d'autres Accords que ceux qui sont chiffrez sur chaque Basse; car la suite des Sons ne se rapporte qu'à la Basse Continuë, puisqu'il s'agit à present d'une progression diatonique dans la Basse.

1°. Après avoir remarqué dans la Basse-Continuë la même suite d'Accords qui se trouvent d'J à L, & de B à M, en montant à la Dominante ou à la Notte tonique, avec celle qui se trouve d'N à K, & d'O à U, en descendant sur la Dominante ou sur la Notte tonique; Vous devez juger de-là que tout se rapporte à l'une de ces deux Nottes, qui sont les seules qui puissent porter naturellement l'Accord parfait dans un Ton quelconque, en se souvenant que les

Nottes qui se trouvent une Tierce au-dessus, sont regardées comme leur Mediante, lorsque la Basse descend de celles-cy aux premieres, quoique la Mediante tonique soit toûjours telle, quelque route qu'elle tienne : Puis vous dites, cet Accord parfait ne peut être précédé d'un Dissonant, sinon, de celuy qui le domine ; ainsi vous voyez que les Accords de *petite* & de *grande Sixte*, de *fausse-Quinte* & de *Tri-Ton*, ne sont autres que ceux de la Septiéme des Nottes situées dans la Basse-fondamentale qui dominent naturellement celles qui les suivent. La *petite Sixte* de la *seconde Notte* ; *La fausse-Quinte* de la *sensible*, & le *Tri-Ton* de la *quatriéme Notte* dérivent de l'Accord de la Septiéme de la *Dominante tonique D*, après laquelle suit immédiatement la *Notte tonique* ; La *grande Sixte* de la *quatriéme Notte*, avec la *petite Sixte* de la *sixieme Notte*, dérivent encore de l'Accord de la Septiéme de la seconde *Notte A* & *C*, qui domine, en ce cas, la *Dominante tonique*, dont elle est suivie immédiatement après ; & l'Accord de Sixte que porte la *Mediante*, la *sixiéme Notte*, & la *sensible* ne leur est approprié, comme l'on voit, que parce que ces Nottes se trouvent une Tierce au-dessus ou au-dessous de la *Tonique* & de la *Dominante*, où la progression de la Basse nous conduit immédiatement après.

2°. Il semble que la *sixiéme Notte B* devroit porter l'Accord de la *petite Sixte*, conformément à celuy de la Septiéme que porte la Notte B qui est dans la Basse-fondamentale ; mais nous en retranchons l'un des Sons qui fait la dissonance, pour plusieurs raisons: La premiere, parce que cela est indifferent ; La seconde, parce que la Notte qui suit dans la Basse étant la *sensible*, & formant par consequent la *dissonance majeure* (comme nous le verrons dans la suite) toute dissonance n'aimant point à être doublée, l'on ne pourroit donner l'Accord de la *petite Sixte* à la *sixiéme Notte* en pareil cas, sans faire descendre la Tierce de cette *sixiéme Notte* sur la même *dissonance majeure* ; & la derniere raison est, que nôtre regle de faire l'Accord de la Sixte sur toutes les Nottes qui précédent celles qui se trouvent une Tierce plus haut ou plus bas, portant l'Accord parfait, y subsiste toûjours.

3°. Si la *quatriéme Notte* R, ne se trouvoit point dans la Basse-Continuë, & qu'il y eût en sa place la *seconde Notte* A ou C, ou la *sixiéme Notte* T, immédiatement avant la *Dominante* L ou K, il faudroit ajoûter un Dieze à cette *quatriéme Notte*, comme nous l'avons fait à S ; parce que toute Notte où se fait l'Accord parfait aime à être précédée de sa *Notte sensible*, à l'exception des *Tons mineurs*, où la *sixiéme Notte* ne descend jamais que d'un semi-Ton sur la *Dominante*, & où la *Notte sensible* de cette *Dominante* ne peut être pour lors entenduë, quelque Notte qui precéde cette Dominante dans

la Basse ; car si elle étoit précédée de sa *Notte sensible*, elle seroit *Notte tonique*, & le veritable *Ton* que l'on traiteroit pour lors, ne pourroit se distinguer que par les Nottes qui suivroient cette *Domi-minante* ; ce qui se découvre dans nôtre Exemple, où la *Dominante* peut être prise pour *Notte tonique*, ne paroissant pour ce qu'elle est que dans la Notte qui la suit ; donc l'Accord du *Tri-Ton* dérive de celuy de la Septiéme de cette même *Dominante*, qui se trouve au-dessous dans la Basse-fondamentale à D.

4°. La progression diatonique de la Basse-Continuë dérange celle des Parties à (F), à (G) & à (H) ; ce qui ne peut se faire autrement, soit pour éviter les deux Octaves ou Quintes consecutives, soit pour remettre une Partie dans sa portée naturelle & au-dessus de la Basse, soit pour faire entendre tous les Sons dont un Accord est composé.

Si les Parties superieures doivent suivre une Progression diatonique, ce n'est qu'autant que la Basse en suit une Consonante ; & si celle-cy prend le change, les autres peuvent faire de même ; d'ailleurs il est souvent bon de déranger l'ordre diatonique d'une Partie quelconque, pour en diversifier le Chant ; l'on pourroit même changer l'ordre & la progression des Parties qui sont au-dessus de la Basse-Continuë, sans tomber dans aucune faute ; mais cela ne doit pas nous occuper encore.

5°. Il se trouve dans nôtre Exemple plusieurs Septiémes sans être préparées, ce qui contredit nôtre premiere Regle ; mais ce n'est pas icy le lieu d'en parler ; attachons-nous seulement à suivre la progression déterminée aux Accords, selon l'ordre de cette Octave ; & nous verrons dans la suite qu'après l'Accord consonant, il est libre de passer où l'on veut, en observant les regles de la *Modulation.*

6°. L'on trovera icy nôtre remarque du Livre précédent, où nous disons, que s'il est permis de faire monter la Basse-fondamentale d'un Ton ou d'un semi-Ton, la progression d'une Tierce & d'une Quarte y est toûjours sous-entenduë, comme cela se voit entre les Nottes (Z), (Y) & (A) où la Notte (Y) est ajoûtée ; la Septiéme se trouvant préparée par la Quinte de la Notte (Z), & la Tierce préparant la Septiéme de la Notte (A), ce qui ne change point le fond des Accords ; & l'on y voit de plus, que la Notte (Y) retranche le Ton où la Seconde qui se trouve entre les Nottes (Z) & (A) est formée des mêmes Nottes qui composent la Septiéme entre (A) & (X.)

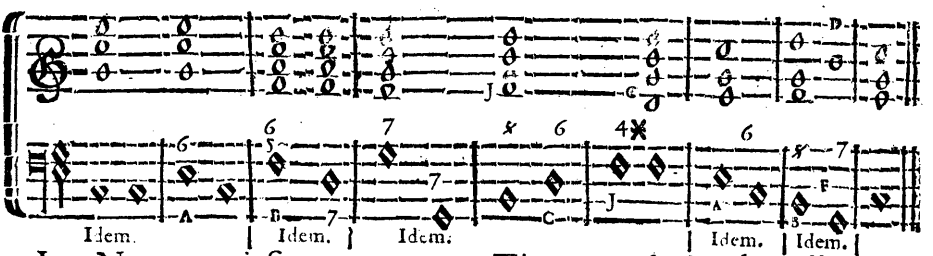
CHAPITRE DOUZIE'ME.

Suite des Regles tirées de l'Exemple précédent.

SOuvenez-vous que lorſqu'une Notte de la Baſſe doit porter l'Accord de la Septiéme, l'on peut toûjours en retrancher celle qui fait la Septiéme, excepté qu'elle ne ſe trouve préparée par une Conſonance dans l'Accord précédent ; quoique, ſi cette conſonance eſt majeure, comme la Tierce & la Sixte peuvent l'être, il vaut mieux faire monter d'un ſemi-Ton cette Tierce ou cette Sixte ; mais ſi la Notte de la Baſſe ne porte qu'un Accord dérivé de celuy de la Septiéme, vous pouvez retrancher de cet Accord l'un des deux Sons qui forment la diſſonance, l'un de ces deux Sons étant facile à reconnoître, lorſqu'on remarque qu'ils ſe joignent toûjours, ſelon ce qui en a été dit au Chap. XI.

L'on peut faire repeter dans la Baſſe une même Notte autant de fois que le bon goût le permet, en luy donnant le même Accord ou en luy en donnant de differens, à meſure que nous connoîtrons comment cela peut ſe faire.

L'on peut encore paſſer d'une Notte à une autre, dont l'Accord ne differe que par le nom, pouvant paſſer de l'Accord de la Septiéme à celuy de la fauſſe-Quinte, ſur la Notte qui fait la Tierce de celle où l'on a entendu cette Septiéme ; & ſur celle qui en fait la Quinte, l'on peut faire l'Accord de la petite Sixte, de même que l'on peut faire l'Accord du Tri-Ton ſur celle qui en fait la Septiéme ; parce que tous ces Accords ne ſont dans le fond qu'un même, ainſi des autres en pareil cas. *Voyez l'Exemple qui ſuit.*



Les Nottes qui ſe trouvent une Tierce au-deſſus de celles qui immédiatement après, portent l'Accord parfait ou celuy de la Septiéme, doivent porter ordinairement un Accord dérivé de celuy qui ſuit, comme l'on voit à (A) que l'Accord de Sixte dérive du Parfait qui ſuit, & à (B) que l'Accord de la *grande Sixte* ou de la *fauſſe-Quinte* dérivent de celuy de la Septiéme qui ſuit.

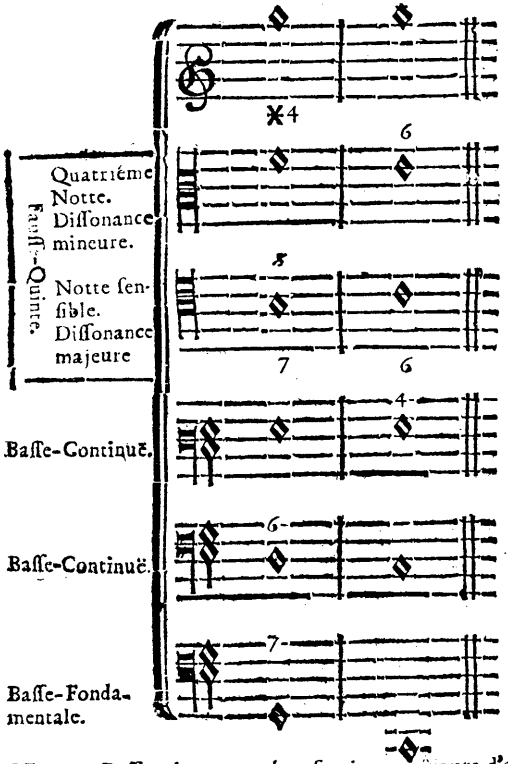
Lorſque les Nottes d'une Baſſe changent de ſituation, ſans que pour cela la ſubſtance de l'Accord change, l'on peut ne rien chan-

ger dans les Parties, à l'égard des Accords consonans ; mais à l'égard des Dissonans, il faut faire ensorte que les quatre Sons differens dont ils sont composez, puissent être toûjours entendus ; ce qui peut se faire en ajoûtant l'Octave de la Notte que l'on quitte (D), lorsqu'elle n'a point eu lieu dans l'Accord de cette même Notte qui a précédé dans la Basse-fondamentale, ou en quittant l'Octave de la Notte présente J, pour mettre à sa place l'Octave de la Notte que l'on quitte C.

CHAPITRE TREIZIE'ME.

De la Cadence parfaite.

ON appelle *Cadence parfaite*, toutes les conclusions de Chant qui se font sur une Notte tonique précédée de sa Dominante; cette Notte tonique doit être toûjours entenduë dans le premier Temps de la Mesure, pour que la conclusion puisse se faire sentir, & sa Dominante qui la précéde en ce cas, doit porter toûjours l'Accord de la *Septiéme*, ou au moins le Parfait, parce que la *Septiéme* peut y être sous-entenduë. *Voyez l'Exemple suivant.*



C'est par le moyen de cette Cadence parfaite que nous pouvons juger des Nottes d'une Basse, qui doivent porter des Accords parfaits ; parce que par tout où nous sentons que le Chant se repose, il est certain que c'est-là où l'Accord parfait doit être entendu ; & ce repos ne se fait pas sentir seulement dans la progression la plus naturelle à cette cadence, mais encore dans celles qui sont formées des Sons qui luy servent d'accompagnement, dont vous voyez la disposition cy à côté. Ayant chiffré chaque Partie selon l'Accord qu'elle devroit porter, si elle se remontoit à la Basse, en se souvenant que l'Accord parfait peut se faire entendre après la grande Sixte, de même qu'après la fausse-Quinte ; qu'ainsi lorsque l'on ne s'écarte pas du Ton que l'on traite, il n'y a que la Notte Tonique & sa Dominante sur qui le Chant puisse se reposer ; ce qui fixe l'objet, de maniere que quelque progression que l'on donne à une Basse-Continuë, l'on sent & l'on sçait en même temps les Nottes sur lesquelles le Chant peut se reposer, & les Accords qui doivent précéder ce repos, selon les differentes progressions de cette Basse, comme cela est marqué dans chaque Partie ; car quelque Partie que l'on choisisse pour Basse, les autres luy serviront toûjours d'accompagnement en pareil cas.

Pour

Pour en donner encore une idée plus distincte, nous allons voir la force que la Notte sensible a dans cette occasion ; comment nous distinguons par son moyen les Dissonances, & l'obligation où elle nous met dans l'ordre des Accords.

CHAPITRE QUATORZIE'ME.

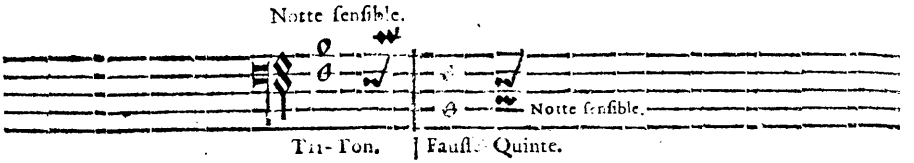
De la Notte sensible, & de la maniere dont se sauvent toutes les Dissonances.

SI-tôt que la *Notte sensible* paroît dans un *Accord dissonant*, il est certain qu'elle détermine une conclusion de Chant, & que par consequent elle doit être suivie de l'*Accord parfait* de la *Notte tonique*, sur elle ou sur ses dérivez ; au lieu que si cette *Notte sensible* n'a point lieu dans un *Accord dissonant*, la conclusion n'est point déterminée, & cet *Accord dissonant* doit être suivi d'un autre Dissonant, & ainsi par enchaînement, jusqu'à ce que l'on y entende cette *Notte sensible*, qui détermine pour lors la conclusion, ou au moins une imitation de cette conclusion ; comme par exemple, lorsqu'on tombe sur la *Mediante* au lieu de la *Notte tonique*. Les Exemples précédens de la Septiéme, nous prouvent ce que nous avançons icy, puisqu'après le premier Accord de Septiéme, il en suit toûjours un autre, jusqu'à la *Dominante tonique*, où cette *Notte sensible* se fait entendre.

Souvenez-vous que contre la regle que nous venons de poser, l'*Accord parfait* de la *Dominante* peut suivre celuy de la *grande Sixte* d'une *quatriéme Notte*, quoique la *Notte sensible* n'ait point lieu dans ce dernier Accord, qui est cependant dissonant.

Pour reconnoître à present une *Notte sensible* dans un Accord dissonant, il faut qu'il s'y trouve absolument un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*, soit entre les Parties, soit entre une Partie & la Basse; & il faut même que ces Intervales soient formez de la Tierce majeure & de la Septiéme de la Notte fondamentale d'un Accord de Septiéme, cette Notte étant toûjours la *Dominante tonique*; sinon, la Regle seroit fausse. Ainsi dans le *Ton d'Ut* cette *fausse-Quinte* ou ce *Tri-Ton* se trouveront entre les Nottes *Si* & *Fa*, selon leur differente disposition, l'une formant la Tierce majeure, & l'autre la Septiéme de *Sol*, *Dominante tonique*.

EXEMPLE.



Nous venons de voir la même chose dans l'Exemple de la Cadence parfaite ; de sorte que quelque partie de cette Cadence que l'on prenne pour Basse, les autres devant en former l'Accord, l'un de ces deux Intervales s'y rencontrera toûjours, parce que leur difference ne provient que de la differente situation des deux Nottes qui composent l'un & l'autre Intervale.

Les Guidons mis à la suite de ces Intervales, font voir leur progression naturelle, comme elle est marquée par les Nottes de l'Exemple de la Cadence parfaite, d'où nous devons tirer une Regle certaine pour la progression de toutes les *Dissonances* ; ce qu'on appelle *Sauver*.

De même que nous distinguons la Tierce en *majeure* & en *mineure*, de même aussi distinguons-nous toutes les dissonances en *majeure* & en *mineure*.

Toutes les *Dissonances majeures*, sont celles qui sont formées de la *Notte sensible* ; & de même que celle-cy doit monter naturellement d'un semi-Ton sur la *Notte tonique*, comme on vient de le voir dans les Exemples, toutes les *Dissonances majeures* doivent en faire autant.

Pour reconnoître une *Dissonance majeure*, si l'on sçait le *Ton* dans lequel on est, on remarquera que toutes les fois que la Notte qui est un semi-Ton au-dessous de la *Tonique* se rencontrera dans un Accord dissonant, elle sera elle-même cette *Dissonance majeure* ; sinon, en rapportant un Accord à son fondement, on trouvera qu'elle sera toûjours formée de la Tierce majeure d'une Dominante tonique, portant un Accord de Septiéme : Ainsi la Tierce majeure d'une Dominante tonique, qui porte un Accord de Septiéme, peut être regardée comme *Dissonance majeure* ; par consequent la *Notte sensible* sur laquelle on fait toûjours l'Accord de la *fausse-Quinte*, la *Sixte majeure* de la *seconde Notte du Ton* & le *Tri-Ton* de la *quatriéme Notte du Ton*, sont aussi ces *Dissonances majeures*.

Toutes les *Dissonances mineures* sont celles qui sont formées de la Notte qui fait la Septiéme contre la Basse-fondamentale ; Et ces

Diſſonances doivent être ſauvées en deſcendant diatoniquement, telles ſont la *Septiéme* & la *fauſſe-Quinte.*

Lorſque vous ne trouverez point de *Diſſonance majeure* dans un Accord diſſonant, il eſt certain que la ſeule *Diſſonance mineure* y aura lieu ; mais celle-cy ſe rencontre toûjours avec la *majeure* ; ce qui ne détruit point la progreſſion qui leur eſt déterminée.

C'eſt ainſi que l'on eſt inſtruit tout d'un coup des differentes manieres de ſauver les Diſſonances, qui ne conſiſtent pas dans leur differente progreſſion, mais ſeulement dans celle de la Baſſe, où il eſt permis de paſſer ſur chacune des Nottes de l'Accord qui doit être entendu naturellement ; ce qui ſe connoît toûjours en rapportant tous les Accords à leur fondement.

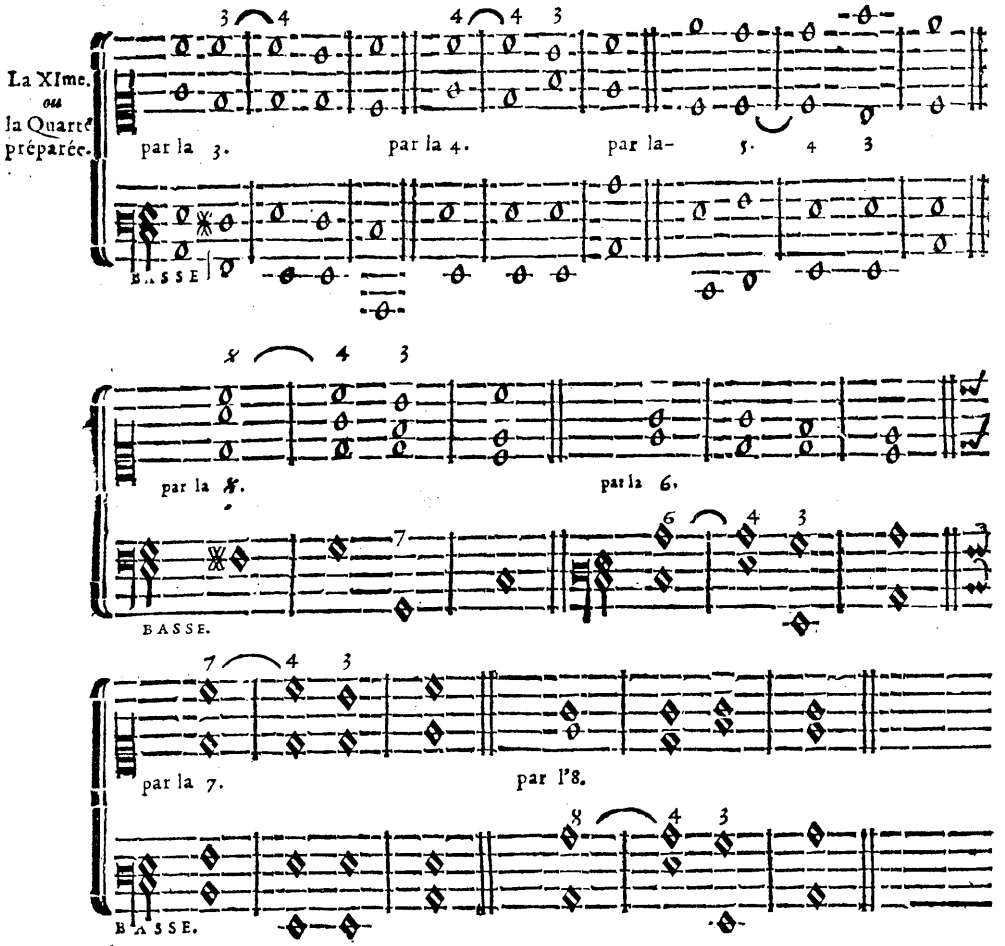
CHAPITRE QUINZIE'ME.

De la Onziéme dite Quarte.

LA Cadence parfaite eſt ordinairement précédée d'un Accord diſſonant, qu'on a appellé juſqu'à preſent *Quarte* *, mais que l'on devroit plûtôt appeller *Onziéme* : cet Accord ne differe dans cette occaſion du Parfait, qu'en ce qu'on y fait entendre la Quarte au lieu de la Tierce ; auſſi ne ſe fait-il que ſur les Nottes qui doivent porter naturellement un Accord parfait ou de Septiéme, de l'un deſquels il eſt toûjours ſuivi ſur la même Notte où il a été entendu ; la diſſonance que la Quarte y forme étant ſauvée par ce moyen, en deſcendant diatoniquement ſur la Tierce dont elle a occupé la place ; ainſi elle doit être admiſe au nombre des *Diſſonances mineures*, étant formée, comme les autres, de la Septiéme du Son fondamental ; mais nous n'en donnerons l'explication que lorſque nous parlerons des *Diſſonances par ſuppoſition.* Voicy ſeulement un Exemple de toutes les manieres dont elle ſe *prépare* & dont elle ſe *ſauve.*

* Voyez le Second Livre, Chap. XI.

EXEMPLE.



La *Onziéme*, que nous chiffrons cependant d'un 4. pour ſuivre l'habitude, ſe *prépare*, comme l'on voit, de toutes les Conſonances, & même encore de la *fauſſe-Quinte* & de la *Septiéme*; ce que l'on peut remarquer à toutes les deux Nottes qui ſont liées par un demi cercle ⌒ étant toûjours *préparée* dans le dernier Temps de la Meſure, & entenduë dans le premier Temps ſuivant.

Il faut bien s'attacher dans le *Ton d'Ut* à connoître toutes ces differentes *préparations*, qui ne proviennent que des differentes progreſſions de la Baſſe; parce que c'eſt la même choſe dans tous les Tons. Ce n'eſt pas trop icy le lieu de parler de cette Diſſonance;

Mais comme l'on ne fait guéres de *Cadence parfaite* qu'elle ne les précéde immédiatement, plusieurs Auteurs ne l'en ayant pas même separée, nous avons crû bien faire, en les imitant, dans cette occasion.

CHAPITRE SEIZIE'ME.

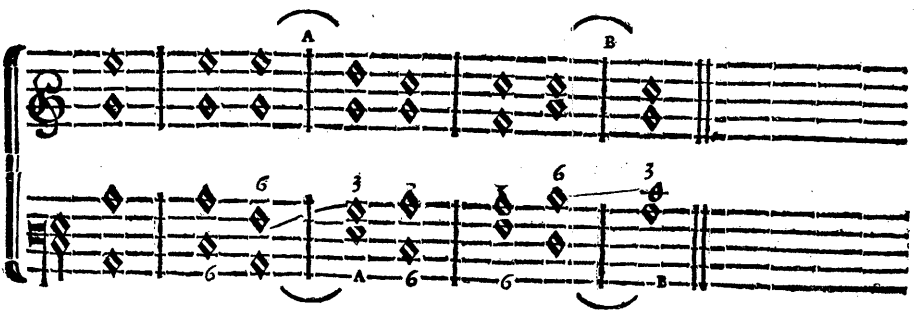
De la Cadence irreguliere.

LA *Cadence irreguliere* * se fait ordinairement sur une *Dominante*, précédée de sa *Notte tonique*, au lieu que la *Parfaite* se fait sur une *Notte tonique* précédée de sa *Dominante*; cette derniere *Cadence* se faisant en descendant de Quinte, & l'*irreguliere* en montant de Quinte; de sorte que celle-cy peut se faire encore sur la *Notte tonique*, précédée de sa *quatriéme Notte*, puisque descendre de Quarte ou monter de Quinte, c'est la même chose. Les deux Nottes qui terminent cette *Cadence*, doivent porter naturellement l'*Accord parfait*, mais en ajoûtant la Sixte à l'*Accord parfait* de la premiere, la conclusion se fait mieux sentir, & l'on en tire même une suite d'Harmonie & de Melodie fort agréable.

Cette Sixte ajoûtée à l'*Accord parfait*, forme l'*Accord de la grande Sixte*, que porte naturellement la *quatriéme Notte*, lorsqu'elle précéde immédiatement la *Dominante tonique*; ainsi en passant de la *quatriéme Notte* à la *Tonique* par les mêmes Accords que cette *quatriéme Notte* doit porter en montant sur la *Dominante*, & que la *Tonique* doit porter naturellement, cela forme une *Cadence irreguliere*; de même qu'en passant de la *Notte tonique* à sa *Dominante*, en ajoûtant une Sixte à l'*Accord parfait* de la premiere.

* Voyez le Second Livre, Chap. VII.

EXEMPLE.



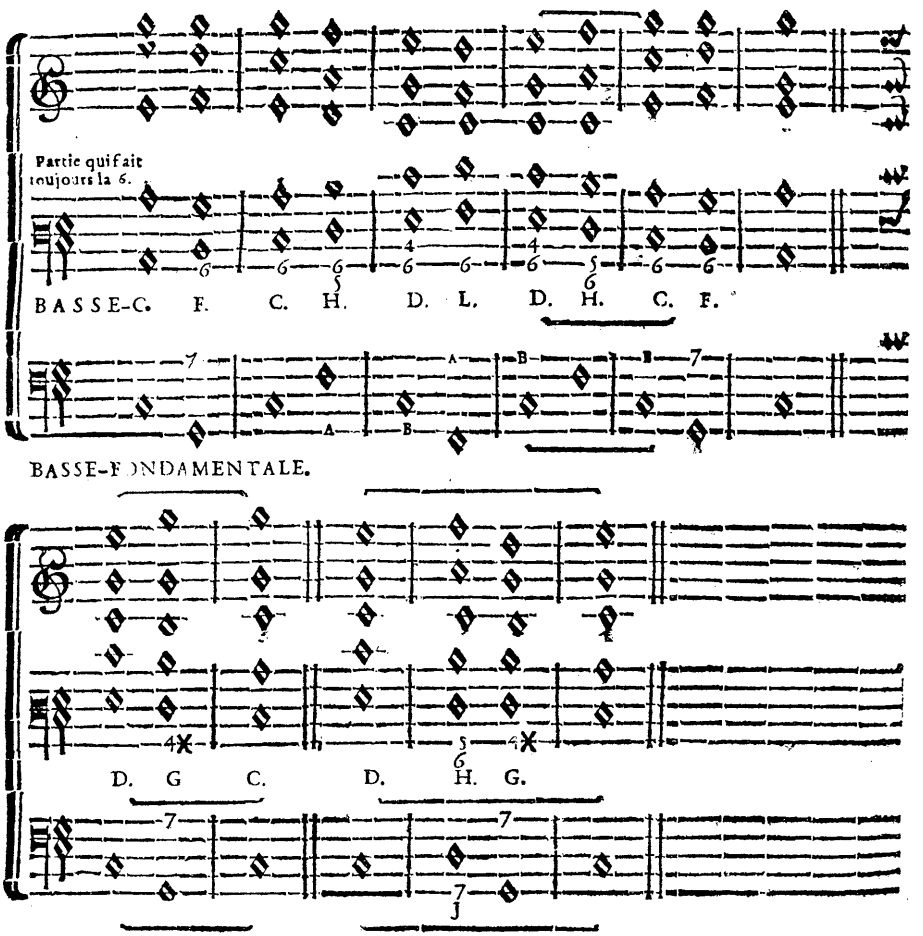
(A) Cadence irreguliere de la Notte tonique à sa Dominante.
(B) Cadence irreguliere de la quattiéme Notte à la Tonique.

Il se trouve icy une Dissonance entre la Quinte & la Sixte ajoû-

tée, laquelle Dissonance est formée par consequent de la Sixte ; de sorte que cette Sixte ne pouvant descendre sur cette Quinte, elle monte d'obligation sur la Tierce. Voyez l'Exemple précedent, où l'on apperçoit cette progression par cette marque / mise entre la Sixte de la premiere Notte, & la Tierce de l'autre.

Cette Sixte ajoûtée à l'Accord parfait, nous fournit par renversement une maniere aisée de faire entendre à quatre ou à cinq Parties, plusieurs Nottes consecutives d'une Basse, avec laquelle une des Parties procéde toûjours par Sixte, sans commettre aucune faute contre les Regles, en tirant sa preuve de la Basse-fondamentale.

EXEMPLE.



(A) (B) Cadences irregulieres où la Sixte est ajoûtée à l'Accord parfait de la Notte (A)

Ces ſix Parties pourroient être entenduës enſemble, à l'exception de l'endroit où la Baſſe-fondamentale monte d'une Seconde, ſur la Notte qui porte une Septiéme J, & où il faudroit changer une Partie qui fait deux Quintes de ſuite avec cette Baſſe ; mais que l'on remarque ſeulement ces deux Parties, qui procedent toûjours par Sixte, tant en montant qu'en deſcendant, avec leſquelles la Sixte ajoûtée à l'Accord parfait, nous donne un moyen facile de faire entendre trois autres Parties, quoique toute cette progreſſion ne ſoit compoſée que de trois Accords differens.

L'on trouvera d'abord à C, l'Accord parfait de la Notte tonique, qui fait celuy de la Sixte ſur ſa Mediante, & à D, celuy de la Sixte-Quarte ſur ſa Dominante. L'on trouvera enſuite à F, l'Accord de la Septiéme de la Dominante tonique, qui fait celuy de la petite Sixte de la ſeconde Notte, & à G, celuy du Tri-Ton de la quatriéme Notte.

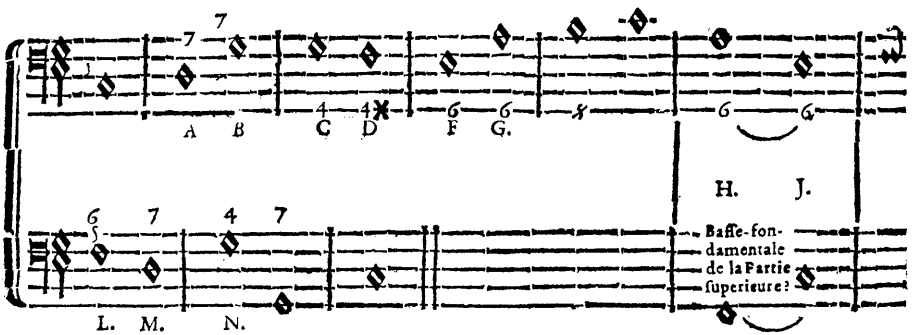
Pour concluſion, l'on trouvera à H, l'Accord parfait de la quatriéme Notte, auquel on ajoûte la Sixte, qui fait celuy de la petite Sixte de la Sixiéme Notte L ; mais ce même Accord n'étant pas toûjours affecté à une Cadence irreguliere, provient pour lors de celuy de la Septiéme de la ſeconde Notte J, où l'on voit qu'il ſuit ſa progreſſion naturelle.

Avant que l'on eût la connoiſſance de ces petites & grandes Sixtes, qui brillent dans cette ſuite d'Harmonie, il étoit preſqu'impoſſible de bien ajoûter deux Parties avec ces Sixtes, au lieu que nous y en ajoûtons trois facilement, & que même la Baſſe-fondamentale peut y être jointe. Remarquez donc bien ce renverſement d'Harmonie, qui ne conſiſte qu'à mettre à la Baſſe telle Notte que l'on veut, pourvû qu'elle ſoit compriſe dans l'Accord fondamentale qui doit être entendu, pendant que l'on met au-deſſus d'elle les autres Nottes dont l'Accord eſt compoſé, en conformant toûjours ſon Harmonie à l'une des deux Cadences, dont nous venons de parler, ou à la progreſſion naturelle de la Baſſe-fondamentale, que l'on trouve dans les premiers Exemples de ce Livre ; car ſi la progreſſion d'une Baſſe n'eſt point limitée après un Accord conſonant, neanmoins l'Accord qui doit être entendu après le Conſonant, eſt limité par les differentes progreſſions de cette Baſſe ; & ſuppoſé que l'on n'ait pas la facilité de rapporter une certaine progreſſion de la Baſſe à ſon fondement, il n'y a qu'à remarquer le lieu qu'occupent les Nottes dans le *Ton* où l'on eſt ; ainſi ne s'agiſſant à preſent que de celuy d'*Ut*, & ſçachant que telles & telles Nottes doivent porter un tel Accord, ſelon leur differente progreſſion, on ne peut jamais manquer, en donnant à ces Nottes l'Accord qui leur convient

en pareil cas ; & l'experience s'augmentant par la pratique, l'on devient l'arbitre du choix que l'on peut faire de deux differens Accords, qui peuvent être entendus ſur une même Notte, comme on peut le remarquer dans l'Exemple précédent, où l'on a le choix de faire entendre ſur la *quatriéme Notte* l'Accord du *Tri-Ton*, au lieu de celuy de la *grande Sixte*, ou celui-cy au lieu de l'autre, & même l'un après l'autre, en mettant toûjours celuy de la *grande Sixte* le premier ; le tout lorſque cette quatriéme Notte va tomber ſur la *Mediante* ou ſur la *Notte tonique*, ayant ſeparé les Meſures ou cela ſe rencontre par des demi cercles au-deſſus & au-deſſous des Parties, ainſi, H C ; G C ; H G.

Au reſte, lorſque la progreſſion d'une Baſſe eſt conforme à la fondamentale, il faut donner des Accords fondamentaux à chaque Notte de cette progreſſion, excepté lorſque l'on paſſe de la *ſixiéme Notte* à la *Mediante*, où l'Harmonie renverſée de la *Cadence irreguliere* convient à merveille.

EXEMPLE.



Je donne l'Accord de la Septiéme à la ſeconde Notte A, parce que ſa progreſſion d'A à B eſt fondamentale.

Je donne l'Accord de la Septiéme à B, parce que la Septiéme y eſt préparée par la Tierce mineure de la Notte A ; de ſorte qu'il faut reſter ſur cette Tierce mineure plûtôt que de la faire monter ſur l'Octave, ce qui eſt abſolument défendu, excepté qu'elle ne ſe trouve doublée dans une Compoſition à plus de trois Parties, où pour lors l'une peut monter pendant que la Regle s'obſerve dans l'autre qui tient ferme. La *Notte ſenſible* ſe faiſant entendre à B, je ne puis me diſpenſer de la faire monter ſur la *Notte tonique*, dont l'*Accord parfait* doit être entendu ; mais cette *Notte tonique* ne ſe preſentant point dans ma Baſſe, & ne s'y trouvant à preſent que ſa

Dominante,

Dominante, je suis obligé d'y representer cet *Accord parfait* par celuy de Sixte-quarte que je donne à cette *Dominante* à C.

J'aurois pû donner l'Accord de la *grande Sixte*, de même que celuy du *Tri-Ton* à la *quatriéme Notte* D, qui descend sur la *Mediante*.

Je ne puis me dispenser de donner l'Accord de Sixte à la *Mediante* F, parce que la Dissonance qui a eu lieu auparavant, ne peut être *sauvée* que par cet Accord, quoique la progression de cette *Mediante* à la *sixiéme Notte* G, soit fondamentale; mais la Dissonance qui veut être absolument *sauvée*, est, en ce cas, nôtre premier objet.

Cadence irreguliere renversée entre les Nottes H J. Voyez la Basse-fondamentale au-dessous.

La Notte L, doit porter l'Accord de la *grande Sixte*, qui est le même que celuy de la Septiéme que porte la Notte M, qui se trouve une Tierce au-dessous, selon ce que nous en avons dit cy-devant au Chapitre XII.

La Notte M, porte l'Accord de la *Septiéme* pour la même raison que la Notte A.

La *Onziéme preparée* par M, N, cette *Onziéme* preparant la *Cadence parfaite* qui suit.

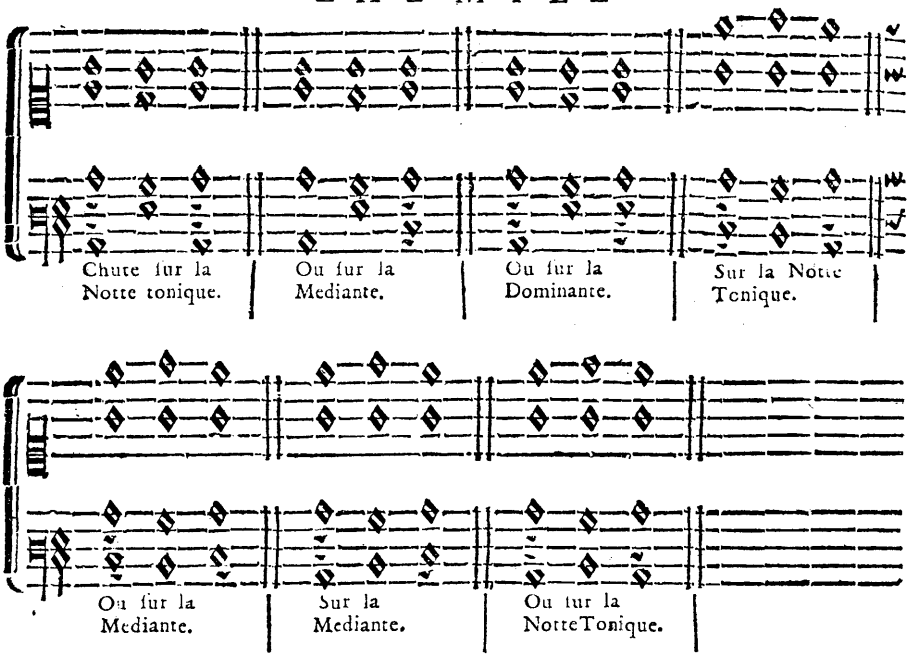
CHAPITRE DIX-SEPTIE'ME.

Des differentes progressions d'une Basse qui ont rapport ensemble, & dont l'Harmonie ne change point dans les Parties superieures.

COmme la *Notte tonique*, sa *Mediante* & sa *Dominante*, peuvent porter chacune un Accord composé des mêmes Sons, l'on doit se mettre dans l'esprit, que par tout où la progression naturelle d'une Basse conduit à la principale de ces Nottes qui est la *tonique*, on peut luy subroger l'une des deux autres. Si pareillement la progression conduit à la *Mediante*, on peut luy subroger la *Notte tonique*; l'on peut par la même raison subroger à la *Dominante* sa Tierce, sa Quinte & sa Septiéme, lorsqu'elle doit porter l'*Accord de Septiéme*; ou sa Tierce & sa Quinte, lorsqu'elle ne doit porter que l'*Accord parfait*.

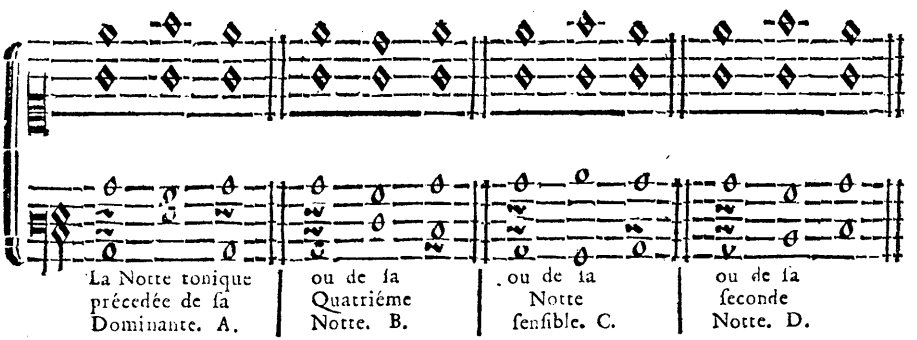
Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



Les quatre dernieres chûtes & les quatre suivantes, ne conviennent point à la *Dominante*, parce qu'elle passeroit, en ce cas, pour *Notte tonique*.

EXEMPLE.

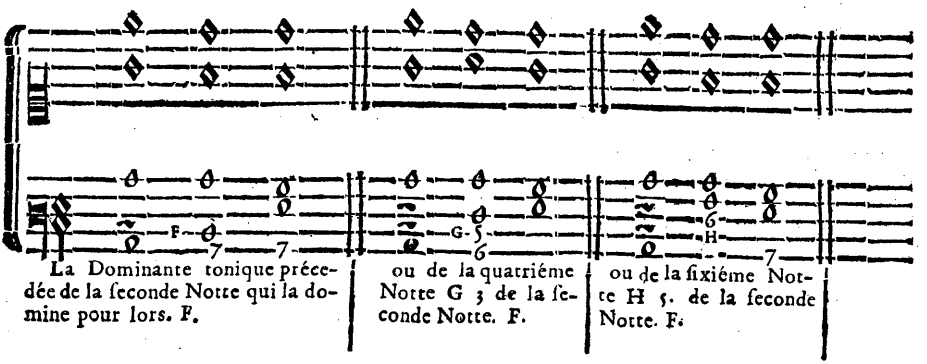


Quoique dans les Exemples nous ayons commencé par la *Notte tonique*, on auroit pû commencer également par la *Mediante* ou par la *Dominante*; Voyez les Guidons.

Nous ne pretendons pas parler du commencement d'une Piece où la *Notte tonique* doit être toûjours à la tête, bien que l'on puisse transgresser cette Regle par rapport aux *Fugues*, *&c.* mais nous n'y sommes pas encore.

Lorsque la *seconde Notte* précéde immédiatement la *Dominante tonique*, elle la domine pour lors, & doit porter, en ce cas, l'Accord de la Septiéme ; ainsi sa Tierce & sa Quinte peuvent luy être subrogées, mais rarement sa Septiéme ; parce que c'est la *Notte tonique*, qui ne peut paroître comme telle, quant à present, qu'avec l'*Accord parfait.*

EXEMPLE.



La Dominante tonique précedée de la seconde Notte qui la domine pour lors. F.

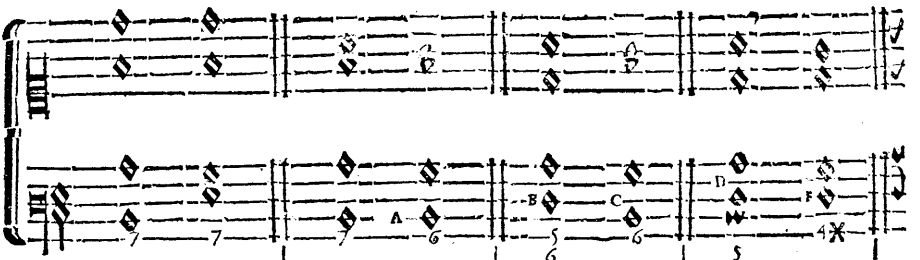
ou de la quatriéme Notte G 3 de la seconde Notte. F.

ou de la sixiéme Notte H 5. de la seconde Notte. F.

L'on peut mettre à present toutes ces Nottes à la place les unes des autres, pourvû que la suite de l'Harmonie n'en soit point alterée, n'y ayant pour la connoître, qu'à la rapporter à son fondement.

Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.

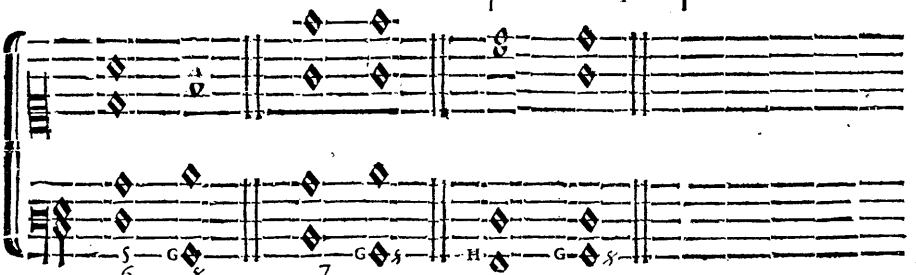


La ſeconde Notte qui domine ici la Dominante tonique, & qui ſert de Baſſe fondamentale aux autres.

La ſeconde Notte A, qui tient lieu de Dominante tonique.

La quatriéme Notte B, qui tient lieu de la ſeconde Notte, pendant que cette ſeconde Notte C, tient lieu de Dominante tonique.

La quatriéme Notte D, qui tient lieu de ſeconde Notte, & à F, de Dominante tonique.



La Notte ſenſible G, qui aprés la quatriéme Notte tient lieu de la Dominante tonique.

La même choſe dans une differente progreſſion.

La ſixiéme Notte H, qui tient lieu de la ſeconde Notte, lorſque celle-cy domine la Dominante tonique, cette Dominante tonique étant encor repréſentée par ſa 3 qui eſt la Notte ſenſible G.

L'Accord de Sixte-quarte convient ſouvent mieux que le *parfait* à la *Dominante* dans une progreſſion diatonique, & ſur tout lorſqu'elle ſe trouve dans un *Temps faux* de la Meſure.

Voilà en peu de mots toutes les differentes progreſſions d'une Baſſe, qui peuvent ſe pratiquer dans l'Harmonie la plus naturelle, en y comprenant ce que nous avons dit depuis le commencement de ce Livre ; car à l'égard de quelques autres Diſſonances, dont nous n'avons pas encore parlé, leur progreſſion eſt limitée de tous côtez ; de ſorte que l'on n'aura pas de peine à en connoître l'uſage, ſi-tôt qu'on poſſedera parfaitement tout ce qui a été dit juſqu'à preſent.

CHAPITRE DIX-HUITIE'ME.

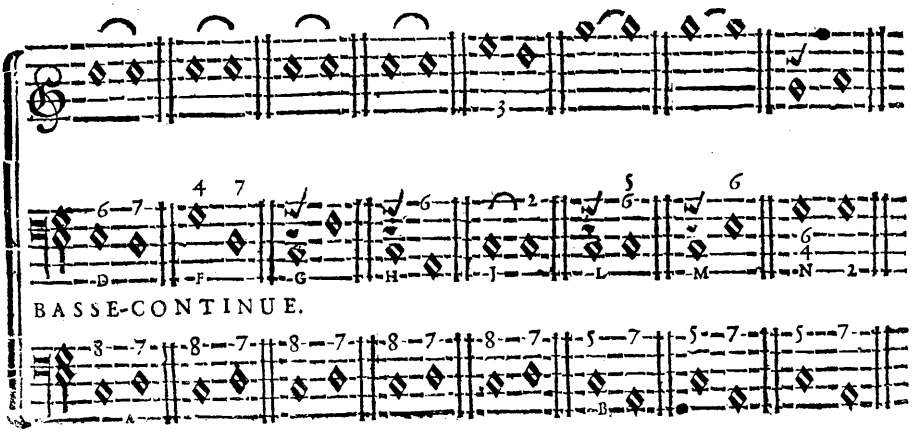
De la maniere de préparer les Dissonances.

QUand nous avons expliqué la maniere de *préparer* & de *sauver* la Septiéme, nous avons pretendu parler en même-temps de toutes les Dissonances, puisqu'elle en est l'origine. Il est vrai, que comme nous les avons distinguées en *majeures* & en *mineures*, il n'y a que les *mineures* qui doivent se conformer en tout à la Septiéme; car les *majeures* proviennent de la *Notte sensible*, qui fait neanmoins partie de l'Accord de la Septiéme. Or si la *Notte sensible* ne veut pas être *preparée*, il faut conclure de-là, que toutes les *Dissonances majeures*, (Voyez le Livre Second, Chap. XVI.) n'éxigent pas non plus cette précaution; mais si la Septiéme doit être *preparée* par une Consonance quelconque, nous devons en dire autant de toutes les *Dissonances mineures*; ainsi lorsqu'on ne s'écarte point du *Ton* que l'on traite, l'on peut sans difficulté faire entendre une Dissonance, dont la Notte qui la forme aura fait Consonance dans l'Accord précédent; cela pourra se faire aussi en passant d'un *Ton* à un autre, lorsqu'on sçaura comment il faut s'y prendre pour rendre leur enchaînement agréable. Si l'on se souvient encore de ce que nous avons dit, qu'une même Notte pouvoit servir à plusieurs Dissonances consecutives, lorsque les Accords où elle se rencontre ne sont qu'un même Accord dans le fond, & que la *Onziéme* pouvoit être *preparée* par la *Septiéme* ou par la *fausse-Quinte*, qui sont neanmoins des dissonances; cela doit nous faire comprendre qu'une même Notte, qui aura formé une dissonance, pourra en former une autre dans un Accord qui nous paroîtra, en quelque façon, different, pourvû que l'on ne change pas de *Ton* en pareil cas.

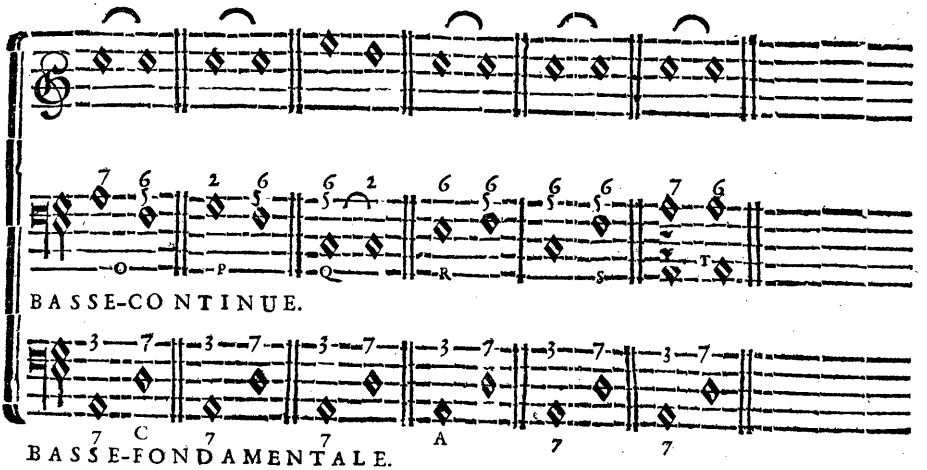
Si nous avons dit que la Septiéme ne pouvoit être *preparée* que de la Tierce, de la Quinte & de l'Octave, cela ne doit s'entendre que conformément à la progression fondamentale de la Basse, dont la plus naturelle est de descendre de Tierce, de Quinte ou de Septiéme; en se souvenant que monter de Seconde ou descendre de Septiéme c'est la même chose, ainsi des autres Intervales qui ont le même rapport; & que de ces Intervales qui ont le même rapport, il faut choisir ordinairement le plus petit pour la progression de la Basse, où il vaut mieux monter d'une Seconde, que de descendre d'une Septiéme, ainsi du reste; mais si l'on s'attache au renversement des Accords, (pouvant faire entendre indifferemment dans nos Bas-

ses l'une des Nottes d'un Accord fondamental, sur laquelle Notte cet Accord fondamental changera de nom, par rapport aux differens Intervales, que les Sons dont il est composé formeront avec la Notte qui occupera pour lors la Basse;) l'on trouvera icy qu'au lieu de la Tierce ou de la Quinte, la Sixte ou la Quarte *prepareront* la Septiéme; là on trouvera que cette Tierce, cette Quarte, cette Quinte, cette Sixte, ou l'Octave même, *prepareront* une *fausse-Quinte*, parce que l'Accord de la Septiéme est representé dans celuy de la *fausse-Quinte*, aussi-bien que dans tout autre Accord dissonant; de sorte que de quelque Consonance que l'on prepare une Dissonance, l'on ne peut se tromper, pourvû que l'on ne s'efforce pas à éviter le naturel; Par exemple, si au lieu de mettre la *Notte tonique* à la Basse, je luy subroge sa *Mediante* ou sa *Dominante* portant chacune l'Accord dérivé du *parfait* de cette *Notte tonique*, & que je veuille faire entendre une Septiéme preparée par l'Octave, par la Quinte ou par la Tierce de cette *Notte tonique*; cette Octave deviendra Sixte sur la *Mediante*, & Quarte sur la *Dominante*; ainsi de la Quinte & de la Tierce à proportion; si-bien que par ce rapport nôtre premiere Regle à l'égard des Septiémes est generale pour toutes les *Dissonances mineures*; pareillement encore si après l'*Accord parfait* d'une *Notte tonique* sur elle, sur sa *Mediante*, ou sur sa *Dominante*, au lieu de faire entendre la Septiéme, (que l'une des Consonances de cet *Accord parfait* doit *preparer*,) je fais entendre une *fausse-Quinte*, un *Tri-Ton*, une *grande* ou *petite Sixte*, &c. cela proviendra de ce que j'aurai subrogé dans la Basse une des Nottes de cet Accord de Septiéme à la place de celle qui en est la fondamentale.

EXEMPLE.



Suite de l'Exemple précédent.



1°. A, *la Septiéme* preparée par l'Octave selon l'Harmonie fondamentale. P, *Mediante* sur laquelle l'Octave de la Basse-fondamentale devient Sixte. F, *Dominante* sur laquelle l'Octave de la Basse-fondamentale devient Quarte.

Ainsi *la Septiéme* se trouve par ce moyen preparée de l'Octave, de la Sixte & de la Quarte. G, dans l'Accord de *la grande Sixte*, *la Quinte* qui represente la Septiéme est preparée de l'Octave, & *les Guidons* qui sont sur la Mediante & sur la Dominante, font voir que cette Quinte peut être également preparée par la Sixte & par la Quarte de ces deux Nottes, ainsi des autres endroits où se trouvent les Guidons. ☞

H, dans l'*Accord de la petite Sixte*, la Tierce qui represente la Septiéme, est preparée par l'Octave, par la Sixte & par la Quarte.

J, *la Seconde*, qui est preparée dans la Basse, est précédée de la Tierce dans le Dessus.

2°. B, *la Septiéme* preparée par la Quinte selon l'Harmonie fondamentale.

L, dans l'Accord de *la grande Sixte*, la Quinte qui represente la Septiéme, est preparée par la Quinte, par la Tierce & par l'Octave.

M, dans l'*Accord de la petite Sixte*, la Tierce qui represente la Septiéme, est preparée par la Quinte, par la Tierce & par l'Octave.

N, *la Seconde* preparée par l'Octave ou par la Quarte, marquée d'un Guidon.

3°. C, *la Septiéme* preparée par la Tierce selon l'Harmonie fondamentale.

O, dans l'Accord de *la grande Sixte*, la Quinte est preparée par la Tierce de la Notte fondamentale à laquelle la Septiéme est jointe.

P, *cette même Quinte* preparée par la Quarte de la Notte qui fait la Septiéme de la Basse-fondamentale, laquelle Notte doit porter l'Accord de Seconde.

Q, *la Seconde* preparée comme à N.

R, *cette même Quinte* preparée par la Sixte de la Notte qui domine celle qui se trouve dans la Basse-fondamentale. Remarquez icy que toute Notte qui en domine une autre, peut toûjours la representer, en portant un Accord renversé du parfait ou de celuy de la Septiéme que l'autre doit porter, & que cet Accord renversé est celuy de Sixte-quarte ou de petite Sixte.

S, *cette même Quinte* est preparée icy par l'Octave de la Notte qui fait la Tierce, ou qui est la Mediante de celle qui est à la Basse-fondamentale.

T, dans *l'Accord de la petite Sixte*, la Tierce est preparée par la Tierce, par la Sixte, ou par l'Octave; & la Septiéme qui précéde, est sauvée par la Sixte de la même Notte sur laquelle cette Septiéme a été entenduë.

Nous n'avions pas encore parlé *de la Seconde*, mais avant que nous en disions davantage, remarquez toûjours qu'elle n'aime à être preparée que de la maniere précédente.

L'on voit assez que toutes les differentes manieres *de preparer les Dissonances*, proviennent de celle dont on prepare la Septiéme, & que la seule difficulté consiste à reconnoître dans la Basse, les Nottes qui composent l'Accord de celle qui en est la fondamentale, à quoi il faut s'attacher entierement; autrement l'on doute de tout, & l'on ne sçait à quoi s'en tenir. Mettons-nous donc dans l'esprit que le premier Accord dissonant qui puisse être entendu, doit être toûjours précédé d'un Consonant, & que ce Consonant n'est autre que le Parfait de la *Notte tonique* de sa *Dominante*, ou de sa *quatriéme Notte*, lequel *Accord parfait* peut être encore representé dans celuy de la Sixte sur la *Mediante* de chacune de ces Nottes, & dans celuy de la Sixte-quarte de la *Dominante tonique* seulement.

Lorsque l'on ne compose qu'à deux ou à trois Parties, l'on ne fait entendre souvent que les Consonances d'un Accord où la Dissonance a lieu; de sorte que si l'on n'a pas égard à la progression de la Basse, & si l'on ne connoît pas le *Ton* dans lequel on est, toutes nos Regles deviennent inutiles; c'est pourquoy l'on ne peut trop s'attacher à bien comprendre ces Regles, que nous renfermons dans le seul *Ton d'Ut*; parce que la connoissance de celui-cy suffit pour tous les autres, ne s'agissant aprés cela que de sçavoir les distinguer.

Comme

Comme on ne doit commencer une Piece de Musique que par un Accord consonant, l'on voit que l'on ne peut employer le Dissonant qu'après le consonant ; mais souvent après ce dissonant, il en suit un autre ; car, comme nous avons dit, le consonant ne peut paroître après le dissonant, que la *Notte sensible* ne se fasse distinguer dans ce dernier ; sinon, l'on passe toûjours d'un dissonant à un autre, selon ce qui paroît dans nos Regles de la Septiéme. Or, cela est assez difficile à connoître dans des Pieces à deux ou à trois Parties, puisque ces Accords dissonans contiennent toûjours au moins deux Consonances, qui sont la Tierce & la Quinte, & par renversement la Sixte & la Quarte, sans parler de l'Octave qui peut s'y rencontrer ; de sorte que l'on passe souvent d'un Accord dissonant à un autre sans le connoître. Ne negligeons donc point ces premiers principes, si nous voulons sçavoir ce que nous faisons, puisque la plus grande satisfaction que l'on puisse avoir, doit consister dans une connoissance parfaite.

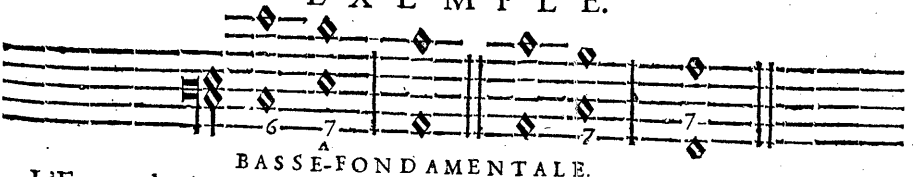
CHAPITRE DIX-NEUVIE'ME.

Des occasions où l'on ne peut préparer les Dissonances.

AU lieu de faire descendre la Basse-fondamentale, de Tierce, de Quinte & de Septiéme, si nous la faisions monter de même, nous trouverions que la Septiéme ne peut plus y être *preparée;* cependant nous nous sentons comme forcez de faire entendre cette Septiéme dans de pareilles progressions ; l'Octave en progression diatonique au Chap. XI. en fait foy, lorsque l'on va de la *Notte tonique* à sa *Dominante*, & que de celle-cy l'on retourne immediatement sur cette *Notte tonique.* (Voyez le Second Livre, Chap. XVI.) c'est le sentiment de tous les Maîtres, & d'ailleurs l'oreille n'en est point offensée.

Si la Basse monte de Tierce pour descendre de Quinte immédiatement après, la Septiéme que l'on entend sur cette Notte montée, ne peut encore être *preparée.*

EXEMPLE.

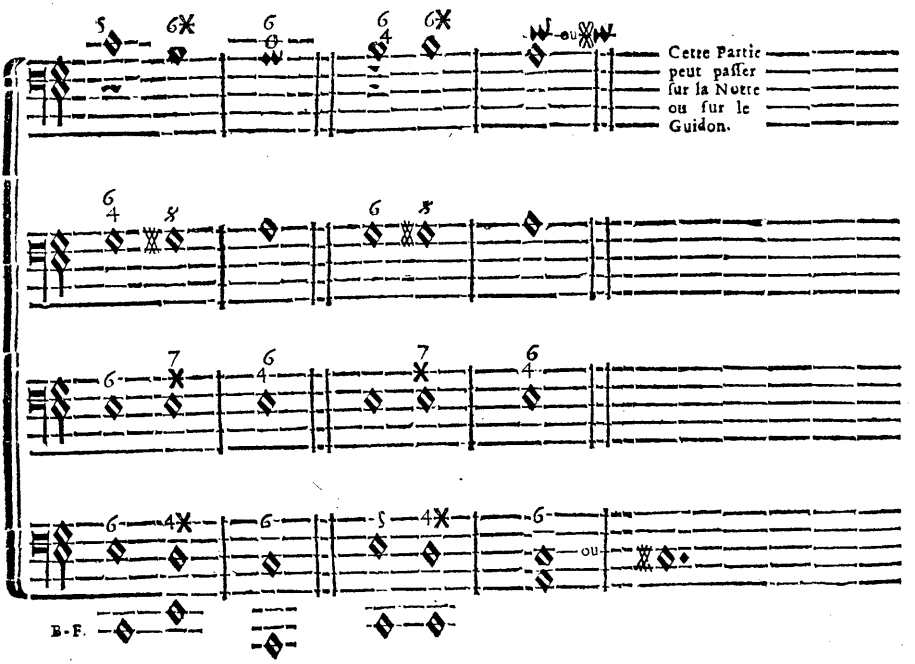


L'Exemple A, nous represente une progression de Quinte en mon-

tant, puisqu'il commence par la *Mediante*, qui nous represente la *Notte tonique*; mais l'Exemple B, nous prouve que la Septiéme ne peut être *preparée*, lorsque la Basse-fondamentale monte d'une Tierce, puisque la même Notte qui fait la Septiéme avec la seconde Notte de la Basse, ne peut faire consonance avec la premiere.

L'on pourroit donner une Tierce majeure à la seconde Notte de l'Exemple B, où par consequent le Ton changeroit; & cela se pratique très-souvent, sur tout dans une Harmonie renversée, comme on le voit icy.

EXEMPLE.



Chaque Partie peut se servir reciproquement de Dessus ou de Basse; & l'on y voit comment la *fausse-Quinte*, le *Tri-Ton* & la *Septiéme* peuvent ne pas être preparées.

A l'égard d'une progression de Septiéme en montant, ou de Seconde en descendant, dans laquelle la Septiéme ne peut être *preparée*, l'on peut voir ce que nous en disons au Second Livre, Chapitre XIII.

Remarquez que ce n'est qu'après un Accord consonant que la Dissonance peut n'être pas *preparée*; car après l'Accord dissonant, elle doit l'être absolument, selon les Regles précédentes.

Il faut prendre garde que nous ne pretendons point confondre la *Notte sensible* dans les differentes Dissonances *preparées* ou non *preparées* ; parce qu'il ne s'agit icy que des *Dissonances mineures*, la *majeure* qui provient de cette *Notte sensible* n'ayant aucune part dans ces dernieres Regles ; & c'est en sa faveur même, que la *Dissonance mineure* se fait entendre souvent sans être *preparée*, comme dans une progression de la Basse-fondamentale en montant de Tierce ou de Quinte, pour descendre ensuite de Quinte, la *Cadence parfaite* qui se forme de cette derniere progression en descendant, ne pouvant avoir lieu, sans que la *Notte sensible* n'ait été entenduë dans l'Accord de la premiere Notte qui descend de Quinte ; de sorte que nous avons de belles consequences à tirer de-là, dont nous ne parlerons qu'après avoir expliqué la maniere de passer d'un *Ton* à un autre.

CHAPITRE VINGTIE'ME.

Dénombrement exact des differentes Progressions de la Basse, selon les differentes Dissonances qu'on y employe.

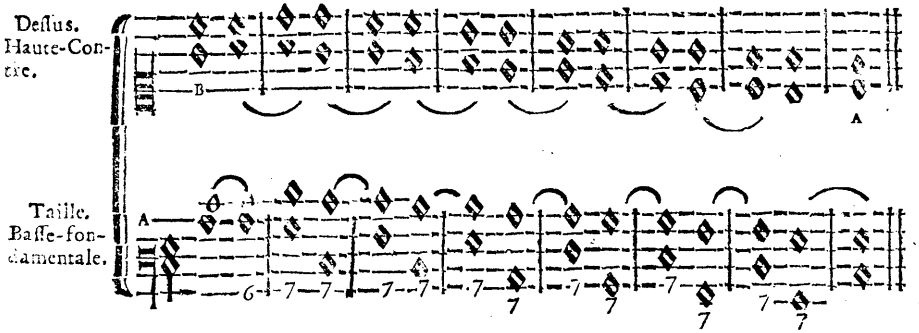
C'Est toûjours de nôtre Basse-fondamentale & de nôtre Accord fondamental de la Septiéme, que nous devons tirer les Regles qui regardent les Dissonances ; aussi nous allons voir que le seul Accord de Septiéme regne dans tous les differens Accords dissonans que l'on peut employer. C'est la differente progression de la Basse, formée de celle des Sons compris dans cet Accord de septiéme, qui nous oblige à donner aux Accords un nom conforme aux Intervales, que les Parties superieures forment pour lors avec cette Basse.

Nous n'amplifions icy nôtre premiere Regle de Septiéme, qu'en donnant l'Accord de la septiéme à chaque Notte d'un *Ton*, lorsque la Basse procede par des Intervales de Quinte en montant, ou de Quarte en descendant.

L'on peut preparer la premiere Septiéme par telle Consonance que l'on veut, ou ne la point preparer, selon ce que nous venons de dire sur ce sujet, dans les Chap. précédens ; mais on est obligé icy de se conformer ensuite à la Regle, qui veut qu'elle soit toûjours *preparée* & *sauvée* de la Tierce.

Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



Remarquez que toutes les Parties vont toûjours en descendant, & que ces Septiémes sont accompagnées alternativement de la Tierce & de la Quinte, ou de la Tierce & de l'Octave, ainsi, 1. 3. 5. 7. ou 1. 3. 7. 8.

Pour rendre cette Harmonie plus complette, il faudroit qu'il y eût cinq Parties, comme nous allons le voir.

L'on trouvera que quelques-unes de ces Septiémes ne sont pas dans leur proportion naturelle, comme celles d'*Ut* & de *Fa* que nous avions précisément défenduës dans nos premieres Regles; mais cela ne doit plus embarrasser dans une pareille suite de Dissonances, elles sont causées par la *Modulation*, où il n'est pas permis d'ajoûter ni Dieze ni B-mol à aucune des Nottes. L'on trouvera dans la suite d'autres Intervales faux, qui proviennent de ceux-cy; de sorte que le hazard les rendant tels, il faut toûjours les écrire comme s'ils étoient justes; parce qu'on ne peut se dispenser de faire entrer ces sortes d'Intervales dans l'Harmonie, lorsqu'on ne veut point s'écarter du *Ton* par lequel on a commencé, l'oreille n'en étant aucunement blessée, par la préoccupation où elle est des Sons affectez à la *Modulation*.

Si nous prenons pour Basse, la Partie de la *Taille* marquée d'un A, nous trouverons que la premiere Notte qui répond à celle où est la premiere Septiéme, portera un Accord de petite Sixte, & celle qui suit portant l'Accord de la Septiéme, on tirera de-là une nouvelle progression de la Basse, par de nouveaux Accords en apparence, comme on le verra dans l'Exemple suivant, où cette Partie sera marquée également d'un A.

Si nous prenons ensuite pour Basse la partie de la Haute-Contre marquée d'un B, nous trouverons que la Notte qui répond à celle où est la premiere Septiéme, portera un Accord de Seconde, &

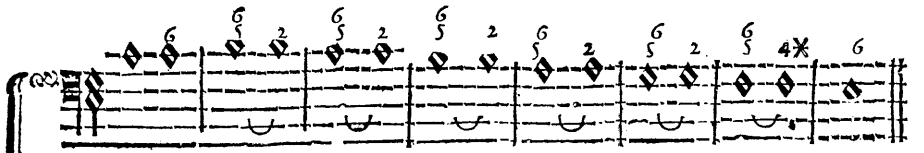
celle qui ſuit, portant un Accord de *grande Sixte*, l'on en tirera encore une nouvelle progreſſion, &c. comme on le verra dans l'Exemple ſuivant, où cette Partie eſt marquée également d'un B. L'on peut remarquer que les Accords de *Seconde* & de *Tri-Ton*, ſont compoſez des mêmes Intervales, excepté que dans l'un, la Quarte eſt juſte, & que dans l'autre elle eſt *ſuperfluë*; c'eſt la raiſon pour laquelle on donne à ce dernier Accord le nom de *Tri-Ton*, parce que la *Quarte ſuperfluë* eſt compoſée de trois Tons; & ce qui fait la difference de l'Accord de la *grande Sixte* à celuy de la *fauſſe-Quinte*, eſt ce qui cauſe auſſi celle de ces deux derniers Accords.

L'Accord de la *petite Sixte majeure* ou *mineure*, qui n'eſt point diſtingué ſous deux noms differens, participe encore de la même difference; & le tout provient d'un Accord de Septiéme, où la Tierce de la Baſſe eſt *majeure* d'un côté, & *mineure* de l'autre; quoique l'on ne diſtingue point cette difference par des noms differens, ſi ce n'eſt que nous approprions à la ſeule *Dominante tonique*, l'Accord dont la Tierce majeure forme la *fauſſe-Quinte* ou le *Tri-Ton* avec la Septiéme de cette même *Dominante*, & indifferemment aux autres *Dominantes*, l'Accord où la Tierce eſt mineure, & où la *fauſſe-Quinte* ni le *Tri-Ton* n'ont point lieu entre la Tierce & la Septiéme; parce que ces dernieres doivent ſe ſuivre les unes les autres, juſqu'à ce que la *Dominante tonique* paroiſſe; & cela dans leur derivez, comme dans ces *Dominantes* mêmes.

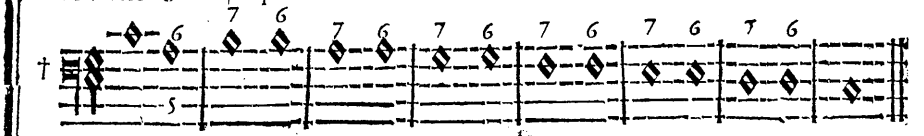
On peut voir dans l'Exemple ſuivant tous les Accords qui proviennent de la differente progreſſion de la Baſſe, chaque Partie pouvant ſe ſervir reciproquement de Deſſus ou de Baſſe, excepté la Fondamentale, & celle au-deſſous, qui ne peuvent ſervir que de Baſſe.

Tournez pour l'Exemple.

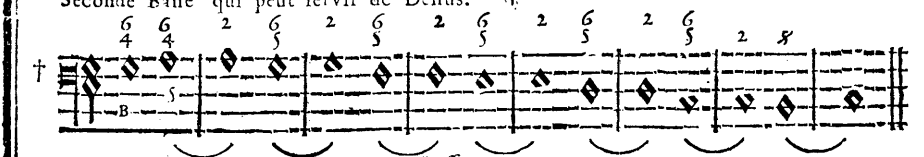
EXEMPLE.



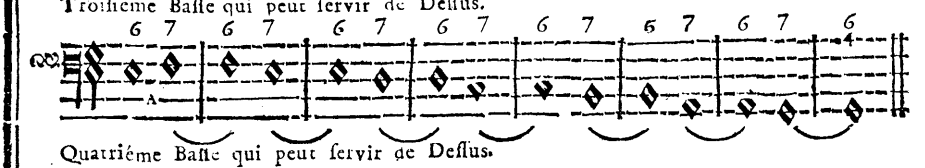
Premiere Basse qui peut servir de Dessus.



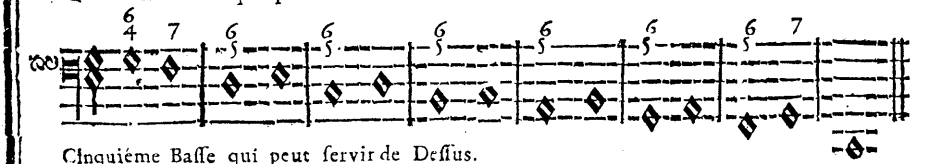
Seconde Basse qui peut servir de Dessus.



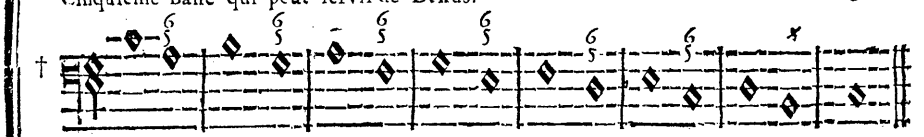
Troisiéme Basse qui peut servir de Dessus.



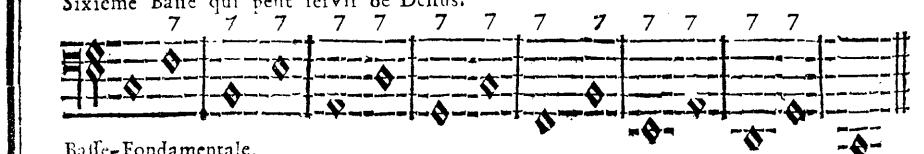
Quatriéme Basse qui peut servir de Dessus.



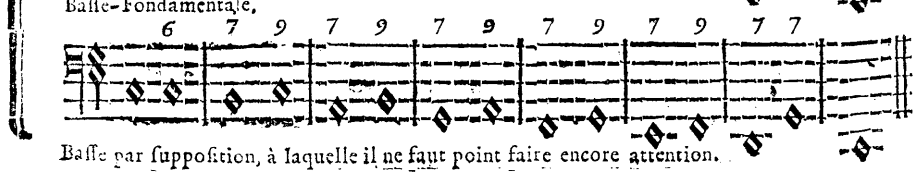
Cinquiéme Basse qui peut servir de Dessus.



Sixiéme Basse qui peut servir de Dessus.



Basse-Fondamentale.



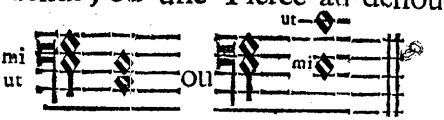
Basse par supposition, à laquelle il ne faut point faire encore attention.

1°. Remarquez d'abord que la progreſſion des quatre premieres Baſſes eſt la plus naturelle par rapport à la Fondamentale ; & que celle de la cinquiéme & de la ſixiéme, eſt empruntée des premieres.

La progreſſion de la cinquiéme Baſſe eſt tirée de celle de la premiere & de la quatriéme, toutes trois marquez ainſi, ∞

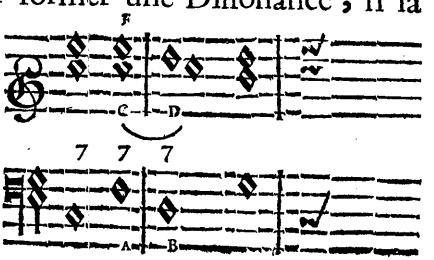
La progreſſion de la ſixiéme Baſſe eſt tirée de celle de la ſeconde & de la troiſiéme, marquées d'une Croix, † ; ce qui ſe connoît en ce que chaque Meſure de cette cinquiéme & ſixiéme Baſſe eſt compoſée d'une Notte de chacune de ces Baſſes, dont leur progreſſion eſt tirée, le même Accord étant chiffré ſur les Nottes qui ſont ſur le même degré dans ces differentes Baſſes ; & ſi nous n'avons pas chiffré d'un 7. toutes les Nottes de la cinquiéme & de la ſixiéme Baſſe, qui doivent porter un Accord de Septiéme, c'eſt pour donner à connoître que l'on peut ne faire que l'Accord parfait ſur ces mêmes Nottes, en retranchant la Septiéme, qui peut s'y rencontrer ; & par conſequent en évitant de faire entendre l'Octave dans l'Accord des Nottes qui les précédent, parce que c'eſt cette Octave qui y prepare la Septiéme.

2°. Dans la progreſſion naturelle des quatre premieres Baſſes, on remarque que la premiere & la ſeconde, & que la troiſiéme & la quatriéme ſont diſpoſées par Tierces, & que pendant que les deux dernieres deſcendent, les deux premieres reſtent ſur le même degré, ainſi alternativement juſqu'à la fin ; car comme c'eſt le propre de la Diſſonance mineure de deſcendre, l'on ne peut ſe diſpenſer de donner cette progreſſion, au moins aux Parties qui la forment ; & dans une pareille ſuite d'Harmonie, il faut que la Conſonance, qui ſe trouve une Tierce au-deſſous, ſuive cette même progreſſion, en ſe ſouvenant qu'une Sixte au-deſſus, ou une Tierce au-deſſous, c'eſt la même choſe, comme



Il eſt vrai que la progreſſion de la Conſonance n'eſt limitée icy que par rapport à celle de la Baſſe-fondamentale ; car la Conſonance peut reſter ſur le même degré, pour former une Diſſonance, ſi la Baſſe précéde, Ainſi,

A, B, la Baſſe deſcend de Tierce au lieu de Quinte, & pour lors la Conſonance C, qui ſe trouve une Tierce au-deſſous de la Diſſonance F, reſte ſur le même degré, pour former la Diſſonance D.



3°. Pour entendre l'effet de toutes ces Parties ensemble, il faut en retrancher la cinquiéme & la sixiéme Basse ; & lorsque l'on veut entendre celles-cy, il faut retrancher les quatre superieures, ou du-moins la premiere & la troisiéme, quoiqu'il s'y rencontre à tout moment des Unissons, ou des Octaves, qui ne font pas un bel effet.

4°. Si l'on prend à part les quatre premieres Basses, l'on trouvera que les trois superieures contiennent tous les Sons, dont les Accords chiffrez sur la quatriéme sont composez ; pareillement si l'on prend l'une des autres pour Basse, en la transposant une Octave plus bas, pour qu'elle se trouve au-dessous des autres, ou bien en transposant celles-cy une Octave plus haut, l'on trouvera toûjours les Accords chiffrez sur l'une de ces Basses, contenus dans les autres. Si l'on veut prendre ensuite la cinquiéme Basse pour Basse, il ne faudra faire entendre au-dessus que la seconde, la troisiéme & la quatriéme, parce que la premiere a trop de rapport avec elle ; & si l'on prend la sixiéme pour Basse, il ne faudra faire entendre au-dessus que la premiere, la seconde & la quatriéme ; en changeant seulement une Notte, qui dans la premiere Mesure fait entendre deux Octaves consecutives.

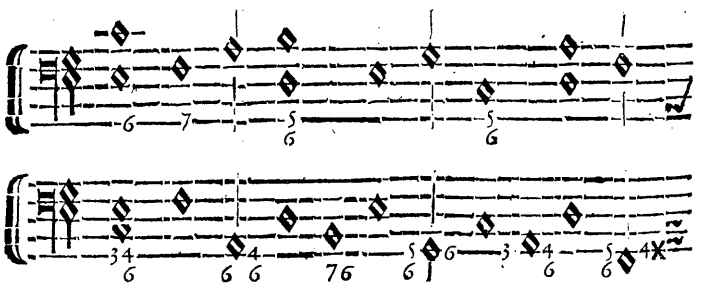
C'est ainsi que l'on peut s'instruire dans un seul Exemple de la differente Construction de tous les Accords dissonans, de la Progression des Dissonances & de la Difference de ces Accords, par rapport à la differente progression de la Basse ; le tout ne consistant, comme l'on voit, que dans un Renversement.

5°. La cinquiéme & la sixiéme Basse font un bel effet, étant prises separément ; & l'on peut même les faire syncoper,

Ainsi,

Ou

Par renversement.



Il est assez difficile d'ajoûter deux autres Parties à celles-cy ; parce que le renversement y introduit une certaine supposition, qui demande une grande connoissance de l'Harmonie ; de sorte qu'il ne faut les pratiquer à present que comme elles sont écrites, c'est-à-dire, à deux Parties seulement.

Quand

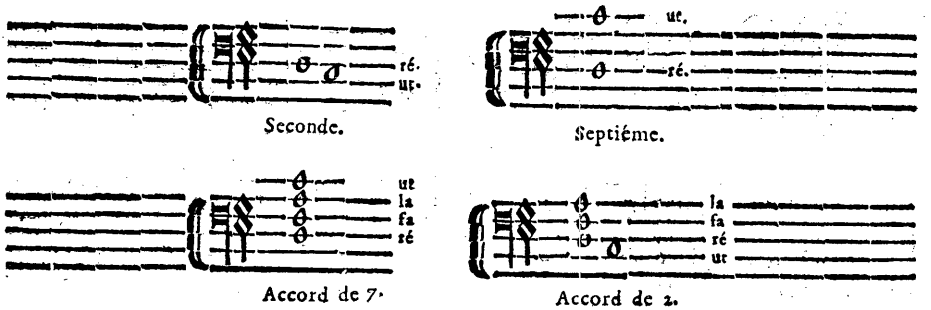
Quand on fait ſervir une Partie de Baſſe, elle doit commencer & finir par la *Notte tonique*, & l'on doit faire enſorte que cette *Notte tonique* ſoit précédée de ſa *Dominante* en finiſſant, n'y ayant à faire dans les autres Parties, qu'un tres-petit changement que l'on peut conformer à leur progreſſion, lorſqu'on les entend au-deſſus de la Baſſe-fondamentale.

CHAPITRE VINGT-UNIE'ME.

De l'Accord de la Seconde.

LA Seconde eſt un Intervale renverſé de celuy de la Septiéme, & pareillement l'Accord de la Seconde eſt renverſé de celuy de la Septiéme.

EXEMPLE.



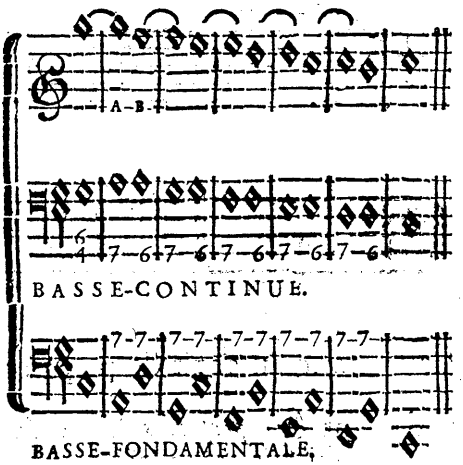
Ce renverſement en cauſe un pareil, lorſqu'il s'agit de preparer & de ſauver ces Diſſonances.

Si toutes les *Diſſonances mineures* doivent être *preparées* & *ſauvées* dans le Deſſus; la Seconde au contraire, qui fait entendre la *Diſſonance mineure* dans la Baſſe, doit être *preparée* & *ſauvée* dans cette Baſſe, ſelon la progreſſion déterminée à la *Diſſonance mineure*; ainſi l'on doit faire entendre dans le ſecond Temps de la Baſſe, la Notte ſur laquelle on veut faire une Seconde dans le premier Temps de la Meſure ſuivante, & cette Notte doit deſcendre enſuite; de ſorte que tant que l'on fera proceder la Baſſe de même, l'on pourra donner à chaque Notte un Accord pareil à celuy qu'elles portent dans l'Exemple ſuivant, juſqu'à ce que la *Diſſonance majeure* paroiſſe, après laquelle ſuit un Accord conſonant.

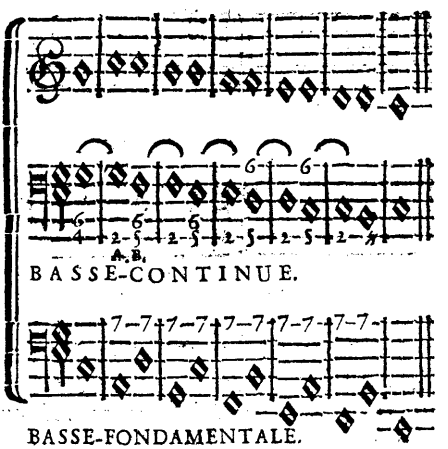
Il faut bien prendre garde que dans une progreſſion d'Harmonie

pareille à celle de cet Exemple, la *Dissonance majeure* peut y paroître sans que pour cela l'on soit obligé d'y faire attention, lorsque le Chant de la Basse poursuit par les mêmes degrez, passant sur la *Mediante*, sans y faire entendre la conclusion, & reservant cette conclusion pour la *Notte tonique*, qui ne paroît qu'une ou plusieurs Mesures après, soit en effet, soit dans ses dérivez, comme on peut s'en appercevoir dans l'Exemple suivant. La *Dissonance majeure*, qui ne suit point, en ce cas sa progression naturelle, est pour lors regardée comme *mineure*, ce qui se souffre seulement par rapport à la *Modulation*, où l'on veut suspendre la conclusion pour quelque temps, quoique ce soit toûjours mieux fait de s'arrêter sur *l'Accord parfait* de la *Notte tonique*, ou sur celuy de la Sixte de la *Mediante* après la *Notte sensible*.

Exemple de la Septiéme *préparée & sauvée dans le Dessus.*



Exemple de la Seconde *préparée & sauvée dans la Basse.*



Vous voyez que la Seconde est *préparée* & *sauvée* dans la Basse, de même que la Septiéme l'est dans le Dessus A, B, & par la Basse-fondamentale, que les Accords sont composez des mêmes Sons de part & d'autre.

Pour sçavoir à present le choix que l'on doit faire des Accords compris dans l'un & l'autre Exemples, où la Basse procede presqu'également, puisqu'elle descend diatoniquement de chaque côté, en faisant entendre deux fois la même Notte sur le même degré; Vous remarquerez que d'un côté, ces deux Nottes sont renfermées dans la même Mesure; & que de l'autre, elles sont separées par la Barre

qui partage les Mesures ; ainsi lorsque vôtre Basse sera pareille à l'une de celles-cy, vous pourrez toûjours y faire entendre des Accords pareils à ceux qui y sont compris ; & soyez certain que vous ne vous tromperez jamais en suivant cette Regle.

Si dans l'Exemple du Chap. précédent, il se trouve des Basses, dont la progression n'est pas conforme à celles-cy dans les Accords qu'elles portent, c'est parce qu'elles y representent seulement des Dessus ; mais autrement, ne vous écartez pas de nôtre Regle, si vous voulez bien faire.

La Seconde veut être absolument préparée par la Tierce, quoiqu'elle puisse l'être dans le Dessus de toutes les Consonances ; car pour ce qui est de la Basse, elle doit toûjours syncoper en ce cas.

Remarquez à present que la differente progression de la Basse, fait que les Dissonances se trouvent *préparées* & *sauvées* de quelque Consonance que ce soit ; & pour ne pas vous y tromper, rapportez toûjours une Basse-fondamentale au-dessous de vôtre composition ; où vous verrez que la *Dissonance mineure*, qui fait toûjours la Septiéme contre cette Basse n'y est jamais *préparée* que par l'Octave, la Quinte ou la Tierce, & qu'elle n'y est jamais sauvée que de la Tierce ; sinon, vôtre composition ne sera ni juste, ni reguliere.

Nous repetons encore que la premiere Dissonance précédée d'un Accord consonant, pourra bien être préparée par l'Octave, par la Quinte, ou par la Tierce de la Notte fondamentale ; Il est en même temps necessaire que celles qui suivront consecutivement la premiere soient *préparées* par la Tierce de cette Notte, plûtôt que par aucune autre Consonance ; parce que la suite d'Harmonie qui en provient, est la plus naturelle. Neanmoins la diversité nous engage quelquefois à préparer la Septiéme par la Quinte, ou par l'Octave de la Notte fondamentale, quoique cette Septiéme se trouve au milieu, ou après plusieurs autres ; remarquez bien que cela ne se fait que pour diversifier le Chant ou l'Harmonie ; qu'ainsi l'on ne doit le mettre en pratique que rarement, ou du moins avec jugement ; & ce que nous disons de la *Septiéme*, doit s'entendre de toute autre *Dissonance mineure*, en la rapportant à son fondement, où cette Septiéme regne toûjours.

Si la Septiéme encore ne doit jamais être *sauvée* que par la Tierce de la Notte-fondamentale, ce n'est pas à dire qu'elle ne puisse l'être aussi par la Quinte, & même par l'Octave ; mais ce sont des *licences*, dont on ne doit faire usage que lorsque l'on possede parfaitement le reste ; ainsi nous n'en parlerons pas encore.

CHAPITRE VINGT-DEUXIÉME.

Des Tons & des Modes en general.

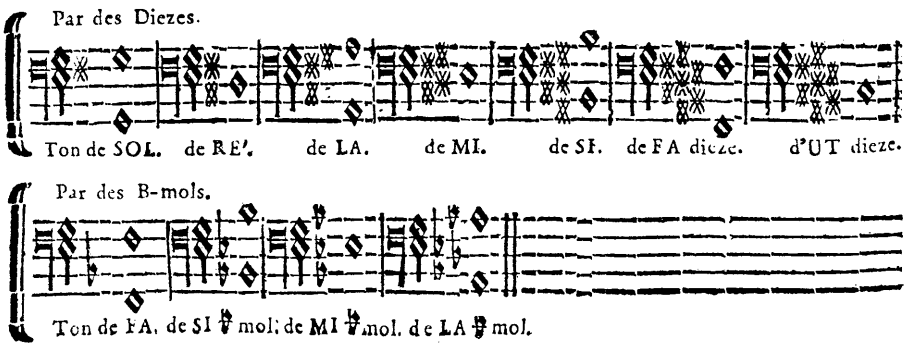
QUand on sera bien assuré de ce que nous avons dit des *Tons* & des *Modes* au Chap. VIII. il ne restera plus qu'à sçavoir ce qui suit.

ARTICLE PREMIER.

Des Tons majeurs.

Comme l'on peut prendre telle Notte que l'on veut pour *Tonique*, pourvû que l'on conforme la progression de son Octave à celle d'*Ut*, supposé que le *Ton* soit *majeur*, on se sert des *Diezes* & des *B-mols* pour augmenter ou diminuer d'un semi-Ton les Intervales, qui pourroient empêcher cette conformité. Or, il ne s'agit que de sçavoir la quantité de ces *Diezes* ou de ces *B-mols*, que l'on met ordinairement après la Clef, pour nous marquer que toutes les Nottes qui se trouvent sur le même degré de ces *Diezes* & de ces *B-mols*, doivent être augmentées ou diminuées d'un semi-Ton ; Par exemple, si nous prenons la Notte *Ré* pour *Tonique*, & que nous voulions en conformer le *Ton* à celuy d'*Ut*, nous remarquerons que la Notte *Fa* fait la *Tierce mineure* de ce *Ré* ; ce qui ne se conforme pas à la Tierce d'*Ut* qui est *majeure* ; ainsi en ajoûtant un *Dieze* à ce *Fa*, l'on rend la Tierce de *Ré majeure*, de même que *Mi* fait la *Tierce majeure d'Ut*, &c. pareillement la Quarte de *Fa* est *Si* ♮ ; donc il faut ajoûter un ♯ à la Notte *Si* dans le *Ton* de *Fa*, pour le conformer à celuy d'*Ut*.

*Exemple de tous les Tons majeurs transposez, dont la Modulation de l'Octave est conforme à celle de l'Octave d'*Ut.



Voilà onze *Tons majeurs*, qui avec celuy d'*Ut* en font douze, n'y ayant que douze Nottes Chromatiques dans tout le Systême de l'Octave. Voyéz le Premier Livre, Chap. V.

L'on doit sçavoir que l'ordre de la position des *Diezes* se décline ainsi, *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Ré*, *La*, *Mi*, *Si*, &c. ce qui nous donne à connoître que lorsqu'il n'y en a qu'un, ce ne peut être que celuy de *Fa*, s'il y en a deux, ce sont ceux de *Fa* & *d'Ut*, trois, *Fa*, *Ut* & *Sol*, &c. en comptant toûjours de cinq en cinq en montant depuis le premier *Dieze*, qui est celuy de *Fa*, jusqu'au dernier.

Si l'on veut sçavoir combien il faut de *Diezes* pour désigner un certain *Ton majeur*, l'on remarquera que c'est la *Notte sensible* du *Ton* qui en détermine la quantité, parce que le dernier *Dieze* se met toûjours sur elle ; ainsi le *Ton majeur* de *Ré* demande deux *Diezes* devant la Clef, parce que la *Notte sensible* de *Ré* est *Ut Dieze*, ne pouvant mette un *Dieze* sur la ligne d'*Ut*, qu'on n'en mette un autre sur la ligne de *Fa*, où se trouve toûjours le premier *Dieze* ; par-consequent le *Ton majeur* de *Mi* demande quatre *Diezes*, puisque *Ré Dieze* en est la *Notte sensible*, ainsi des autres. Cela se distingue encore en comptant de cinq en cinq depuis le *Ton majeur*, qui ne porte qu'un *Dieze* ; & sçachant que c'est celuy de *Sol*, on dit,
1 2 3 4 5. Diezes.
Sol, *Ré*, *La*, *Mi*, *Si*, &c.

L'ordre de la position des *B-mols* se décline de quatre en quatre en montant, & en commençant par celuy de *Si*, ainsi, *Si*, *Mi*, *La*, *Ré*, *Sol*, &c. c'est la *quatriéme Notte* qui en détermine la quantité dans les *Tons majeurs* ; Par exemple, la quarte de *Fa* est *Si B-mol* ; donc il faut mettre un *B-mol* sur la ligne de *Si* dans le *Ton majeur* de *Fa*, ainsi des autres, en remarquant que les *Tons majeurs* qui se marquent avec des *B-mols* commencent par celuy de *Fa* ; de sorte qu'en comptant de quatre en quatre, comme on a compté de cinq en cinq pour les *Diezes*, l'on trouvera ce que l'on cherche.

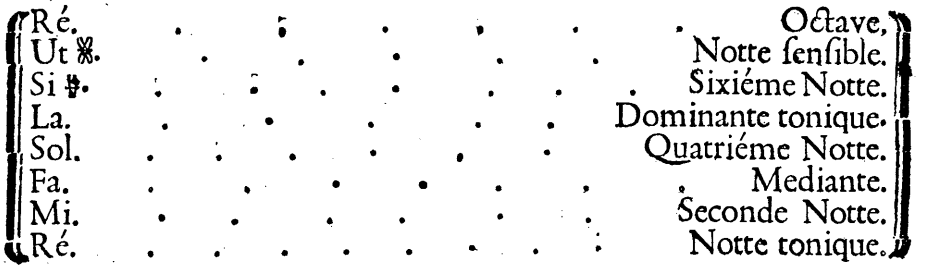
ARTICLE SECOND.

Des Tons mineurs.

L'on prend ordinairement l'Octave de la Notte *Ré* pour model de tous les Tons mineurs.

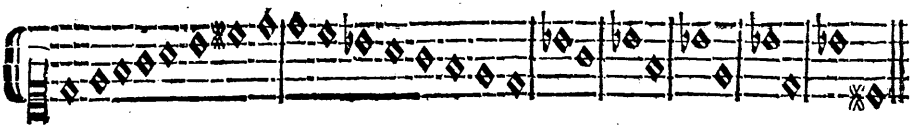
Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



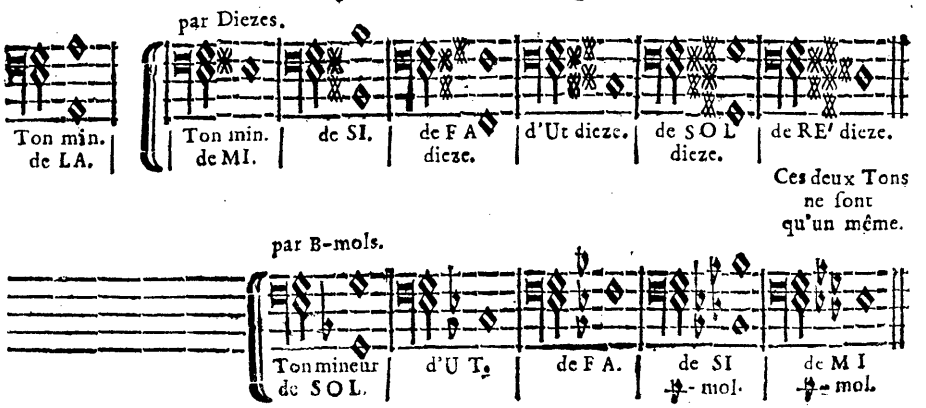
La progression du *Ton mineur* n'est differente du *majeur* en montant, que dans la Tierce qui est *mineure* d'un côté, & *majeure* de l'autre; mais en descendant il faut rendre le *B-mol* à la Notte *Si*, & ôter le *Dieze* de la *Notte sensible* Ut.

EXEMPLE.



On ne peut jamais se tromper, en suivant ces progressions dans tous les *Tons mineurs*.

Exemple de tous les Tons mineurs transposez, dont la Modulation de l'Octave est conforme à l'Octave précédente de Ré.



Voicy également douze Tons mineurs, en comptant celuy de *Ré*, qui avec celuy de *La* se marquent sans *Dieze* ni *B-mol*.

Le premier Ton qui ait un *Dieze* devant la Clef est celuy de *Mi*. Pour connoître la quantité des *Diezes* que chaque Ton mineur demande, il faut compter les Tons de cinq en cinq, depuis *Mi*, ainsi,
1. 2. 3. 4. Diezes.
Mi, *Si*, *Fa* ♯, *Ut* ♯, &c. Donc le *Ton mineur* de *Si*, qui est le second doit avoir deux *Diezes*, ainsi des autres; c'est encore la *Seconde Notte du Ton* qui détermine cette quantité, parce qu'elle porte le dernier *Dieze*.

Le premier *Ton mineur* qui ait un *B-mol* devant la Clef est celuy
1. 2. 3. 4. 5. B-mols.
de *Sol*; ainsi en comptant de quatre en quatre *Sol*, *Ut*, *Fa*, *Si* ♭ *Mi*, l'on sçaura la quantité des *B-mols* affectez à chacun de ces Tons; la Tierce mineure qui porte le dernier *B-mol*, en détermine aussi la quantité.

Il faut bien avoir present à l'esprit ces differentes quantitez de *Diezes* & de *B-mols* que chaque *Ton majeur* ou *mineur* demande, non seulement pour sçavoir les mettre devant les Clefs, mais encore pour sçavoir les mettre à propos à côté des Nottes, ou les ôter, lorsque le *Ton* peut changer dans la suite d'une Piece; car ce-cy ne sert pas seulement à composer dans un *Ton*, plûtôt que dans un autre, mais encore à distinguer les *Tons* dans lesquels on passe, & à les faire distinguer aux concertans.

Remarquez qu'en nommant *Ut* la *Notte tonique* de tous les *Tons majeurs*, la progression de son Octave sera toûjours conforme à celle d'*Ut*; & qu'en nommant *Ré* la *Notte tonique* de tous les *Tons mineurs*, la progression de son Octave sera toûjours conforme à celle de *Ré*, tant en montant, qu'en descendant. Les Intervales & les Accords que l'on doit employer dans un *Ton majeur* quelconque, ne changeant jamais, non plus que dans les *Tons mineurs*. Souvenez-vous du changement qu'il faut observer dans quelque Partie que ce soit, lorsqu'elle monte, ou lorsqu'elle descend.

L'on trouvera dans le quatriéme Livre, Chap. VI les Octaves de tous les *Tons*, tant en montant, qu'en descendant, avec leurs *Diezes* & leurs *B-mols*.

CHAPITRE VINGT-TROISIE'ME.

De la maniere de passer d'un Ton à un autre, ce qui s'appelle encore Moduler.

1°. TOute Notte qui porte l'*Accord parfait*, doit être regardée comme *Notte tonique*; ainsi l'on peut dire que dans nos premiers Exemples de l'*Accord parfait*, autant de Nottes, autant de *Tons* differens. Ces Exemples doivent aussi nous servir de modele dans la suite de ce Chapitre; car l'on ne peut passer naturellement d'une *Notte tonique* à une autre, que par un Intervale consonant; de sorte qu'après avoir commencé sa Piece par un certain *Ton*, l'on peut passer à un autre qui soit une Tierce, une Quarte, une Quinte, ou une Sixte au-dessus ou au-dessous; si-bien que la *Notte tonique* par laquelle on a commencé, peut devenir *Mediante*, *Dominante*, *quatriéme* ou *sixiéme Notte* de celle du *Ton* dans lequel on passe, & ainsi d'un *Ton* à un autre, par enchaînement.

2°. Outre ce que nous venons de dire, la *Notte tonique d'un Ton majeur* peut devenir encore quelquefois *septiéme*, & même *seconde Notte*, mais jamais *sensible*; & la *Notte tonique d'un Ton mineur*, ne peut devenir que *seconde Notte*.

Remarquez icy que *la Septiéme* dont nous venons de parler, est celle qui se trouve un *Ton* au-dessous de l'Octave, & non pas celle qui est un *semi-Ton* au-dessous, appellée *Notte sensible*, & qui est naturelle à tous les *Tons*.

3°. Lorsque dans le milieu d'une Piece l'on veut rendre *Notte tonique* la *Dominante d'un Ton majeur*, le *Ton* de cette *Dominante* doit être naturellement *majeur*, quoique l'on puisse le rendre quelquefois *mineur*, mais avec jugement; & le *Ton* de la *Dominante* d'un *Ton mineur*, ne peut être que *mineur*.

L'on peut bien transgresser ces Regles, lorsque l'on est capable de juger de ce que l'on fait; mais on doit toûjours craindre de s'égarer; & les plus habils ne sont pas exempts de cette crainte.

4°. Par quelque *Ton* que l'on commence, il est bon de *moduler* dans ce *Ton* pendant trois ou quatre Mesures au moins, pouvant exceder ce nombre de Mesures autant que le genie & le bon goût le dictent.

5°. Il vaut mieux passer dans le *Ton* de la *Dominante* de celuy par lequel on a commencé, que de passer dans un autre, & pour lors la premiere *Notte tonique* devient *quatriéme Notte*, ce qui peut se pratiquer par le moyen d'une *Cadence irreguliere*.

6°. D'abord

6°. D'abord que l'on change de *Ton*, il faut en connoître la Notte principale, qui est la *Tonique* ; cette Notte ne pouvant se representer à nôtre idée que comme un *Ut* ou un *Ré*, elle détermine sur le champ la suite & le progrès de toutes celles qui sont renfermées dans son Octave, & nous donne à connoître les Accords qui doivent y être employez. Ce n'est plus que par le moyen des *Diezes* & des *B-mols* que l'on proportionne les Intervales de ce *Ton* à ceux que renferment les *Tons d'Ut* & de *Ré*; si je passe du Ton d'*Ut* à celuy de *Sol majeure*, je dois ajoûter un *Dieze* à la Notte *Fa* toutes les fois qu'elle se rencontre dans une Partie quelconque, pour en conformer l'Intervale à celuy de la Notte *Si* qui est la *sensible* dans le *Ton d'Ut*, de même que *Fa Dieze* l'est dans le *Ton* de *Sol*. Si au contraire je rends *mineur* ce *Ton* de *Sol*, je ne dois ajoûter un *Dieze* à la Notte *Fa*, que lorsqu'elle monte, & je dois de plus ajoûter un *B-mol* à la Notte *Mi* lorsquelle descend ; celle-cy qui est *la sixiéme Notte* du *Ton* de *Sol*, devant se conformer à la *sixiéme Notte* du *Ton* de *Ré*, qui prend le *B-mol* en descendant ; pareillement je dois ajoûter un *B-mol* à la Notte *Si*, pour qu'elle fasse la *Tierce mineure* de ce *Sol*, conformément à la Tierce de *Ré*, ainsi des autres.

7°. L'oreille ne reçoit pas agréablement un *Ton* qu'elle entend souvent, il n'y a que celuy par lequel on a commencé qu'elle puisse souffrir de temps en temps ; mais à l'égard des autres, il n'est pas bon de rentrer incontinent dans celuy que l'on vient de quitter ; Par exemple, si j'ai commencé par le *Ton* d'*Ut*, je puis y rentrer après avoir passé dans un'autre ; mais je ne ferois pas bien de rentrer ensuite dans un autre Ton après l'avoir quitté, pour reprendre celuy d'*Ut*, ou pour en reprendre un autre ; il vaut donc mieux passer dans un nouveau Ton, & ainsi de l'un à l'autre avec discretion, en rentrant insensiblement dans ceux qui approchent le plus de celuy par lequel on a commencé, pour pouvoir y finir, de maniere qu'il ne semble pas qu'on l'ait quitté ; aussi faut-il *Moduler* dans ce *Ton principal* un peu plus long-temps vers la fin, qu'au commencement, lorsqu'on a passé par plusieurs autres *Tons*.

8°. Il vaut mieux faire passer le *Ton majeur* dans celuy de la *sixiéme Notte*, que dans celuy de sa *Mediante*, au lieu qu'il vaut mieux faire passer le *Ton mineur* dans celuy de sa *Mediante*, que dans celuy de sa *sixiéme Notte* ; mais le moins bon n'est pas défendu pour cela ; & souvenez-vous que la *Mediante* & la *sixiéme Notte* d'un *Ton majeur* sont reputées *majeures*, de même qu'elles sont reputées *mineures* dans un *Ton mineur*.

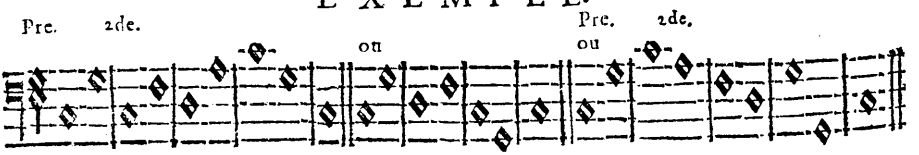
9°. Pour connoître si le *Ton* dans lequel on passe doit être *majeur* ou *mineur*, il faut observer que la *Notte tonique* qui suit celle que

l'on quitte, sa Tierce & sa Quinte puissent se former des mêmes Nottes comprises dans l'Octave de celle qui a précédé immediatement, & même encore (excepté que la longueur d'une Piece ne nous oblige à nous écarter un peu) il faut que les *Acccords parfaits* des differentes *Nottes toniques*, dont on peut se servir dans la suite d'une Piece, puissent être formez des Nottes comprises dans l'étenduë de l'Octave du *Ton* par lequel on a commencé, sans alterer ces Nottes par aucuns nouveaux *Diezes* ni *B-mols*; Par exemple, si je commence par le *Ton d'Ut*, l'on voit que les Nottes *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, & quelquefois *Ré*, leurs Tierces & leurs Quintes se forment des mêmes Nottes qui entrent dans la *Modulation* de ce *Ton d'Ut*; ainsi l'on passe indifferemment d'un *Ton majeur* à un *mineur*, & d'un *mineur* à un *majeur*, selon que les Tierces se rencontrent conformes à l'ordre diatonique du *Ton* par lequel on a commencé, ou du moins de celuy que l'on quitte. Si après le *Ton majeur d'Ut* je passe à celuy de *La*, ce dernier sera *mineur*, puisque la Notte *Ut* en fait la *Tierce mineur*, ainsi des autres. Pour suivre cette Regle dans les *Tons mineurs*, il ne faut avoir égard à la *Modulation* de leur Octave qu'en descendant, où la *Notte sensible* quitte son *Dieze* & devient naturelle; c'est pour cette raison que l'on peut en faire autant dans les *Tons majeurs*, en ajoûtant un *B-mol* à la *Notte sensible*; car lorsque nous avons dit que la *Notte* tonique pouvoit devenir *Seconde*, ce n'est qu'autant qu'il doit se trouver toûjours l'Intervale d'un Ton entre la *Notte tonique* & sa *Seconde*, ayant déja fait mention de cette derniere *Modulation* dans l'Article second.

10°. Il faut faire ensorte de passer insensiblement d'un *Ton* à un autre, de sorte que l'oreille ne s'en apperçoive presque pas; en quoi l'on réüssira, si l'on suit l'ordre que nous venons de prescrire.

11°. En passant d'un *Ton* à un autre, il faut que la derniere Notte du Ton que l'on quitte porte toûjours un Accord consonant; de sorte que cette derniere Notte ne pourra être que la *Tonique*, sa *Mediante*, ou sa *Dominante*, ou quelquefois même sa *sixiéme Notte* qui peut porter l'Accord de Sixte; quoiqu'il ne faille s'attacher d'abord qu'à passer d'une *Notte tonique* à sa *Dominante*; & cette *Dominante* devenant *Notte tonique*, l'on prend après elle les routes prescrites dans l'Exemple suivant, en *Modulant* pendant quelques Mesures dans le *Ton* de chacune de ces Nottes, sur lesquelles nous faisons passer la Basse.

EXEMPLE.



L'on peut faire commencer la Basse par la premiere ou par la seconde Mesure, en se ressouvenant qu'il ne faut pas s'arrêter si long-temps dans le *Ton* de la Notte qui suit celle par où l'on commence que dans celuy de cette Notte qui commence, & encore moins dans les autres, ne passant quelquefois que sur une, deux, trois ou quatre Nottes de l'un de ces derniers *Tons*, pour passer à un autre, ce qui dépend plus du goût que des Regles.

CHAPITRE VINGT-QUATRIE'ME.

Suite des Regles contenuës dans le Chapitre précédent.

C'Est d'abord par le moyen des *Cadences* que l'on apprend à changer de Ton ; ces *Cadences* introduisent un certain repos dans la suite d'une Piece, après lequel on passe dans le Ton que l'on veut, en faisant entendre une autre *Cadence* dans ce dernier Ton, ainsi par enchaînement ; car l'on est libre de passer à tel Accord que l'on veut après le *Parfait* qui termine toutes les *Cadences*.

L'on fait repeter quelquefois la *Notte tonique* sur laquelle on a fait une *Cadence*, en donnant à cette Notte repetée un Accord convenable au Ton dans lequel on veut entrer.

En donnant un Accord de *septiéme* ou de *sixte-quarte* à cette Notte repetée, on la rend *Dominante*, A.

En luy donnant l'Accord du *tri-ton* ou de la *grande Sixte*, on la rend *quatriéme Notte*, B.

En luy donnant l'Accord de la *sixte*, on la rend *Mediante*, C, ou *sixiéme Notte* en montant sur la *Notte sensible*, D.

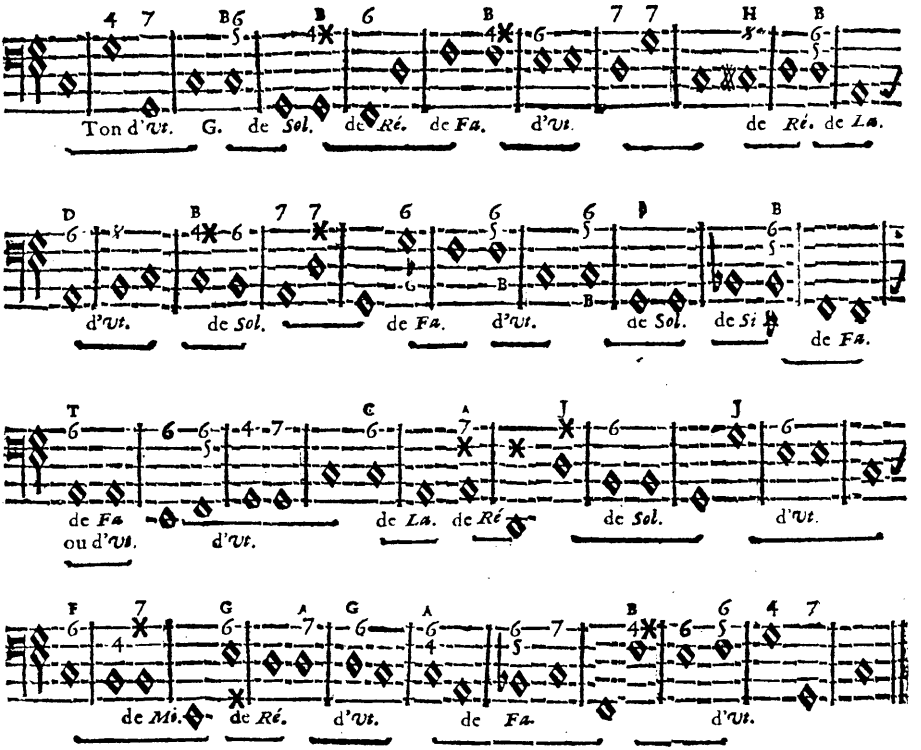
En luy donnant l'Accord de la *petite Sixte*, on la rend *sixiéme Notte* en descendant sur la *Dominante tonique*, F, & quelquefois *seconde Notte*, G.

L'on peut encore faire monter d'un semi-Ton cette *Notte tonique*, au lieu de la repeter, en donnant l'Accord de la *fausse-Quinte* à cette Notte montée, qui devient pour lors la *sensible*, H.

Lorsque la *Notte tonique* porte la *Tierce majeure*, elle peut devenir *Dominante* sans rien changer, J.

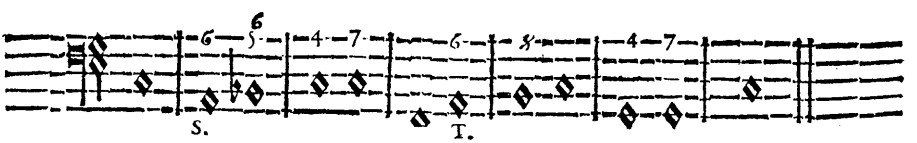
Tournez pour l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



L'on peut donner ſimplement l'*Accord parfait* à toutes les Nottes chiffrez ainſi, ($^{6}_{5}$,) audeſſus deſquelles il y a un B, parce que la *Cadence irreguliere* qui y fait entendre une *Mediante*, peut devenir *ſixiéme Notte*, de même qu'une *ſixiéme Nottte* peut devenir *Mediante*, comme on a pû le remarquer en partie, dans l'Exemple précédent, à l'endroit marqué d'un T.

EXEMPLE.

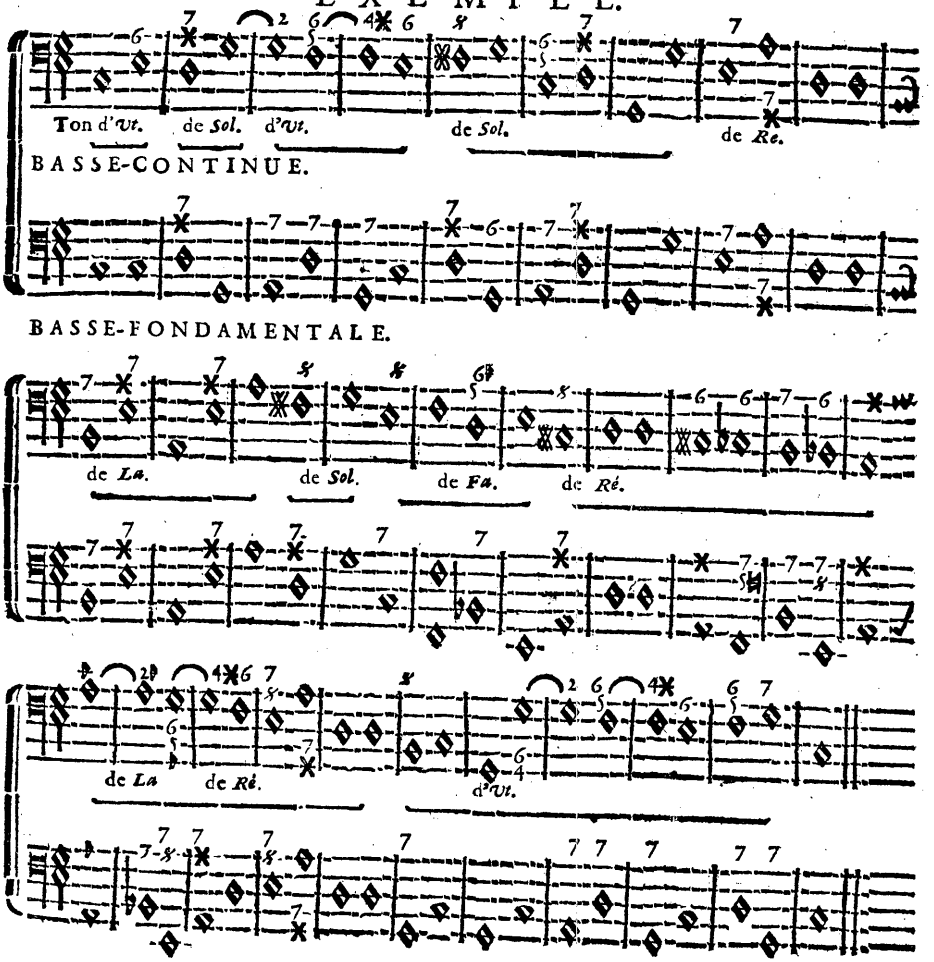


La Notte *La*, qui eſt *ſixiéme d'Ut*, devient *Mediante* du Ton de *Fa*, S.

La Notte *La*, qui est *Mediante* de *Fa*, devient *sixiéme d'Ut* T, sans que l'Accord change de part ni d'autre ; cette Notte qui peut être indifferemment *Mediante* ou *sixiéme Notte*, se trouvant toûjours entre deux Tons qui sont éloignez l'un de l'autre d'une Quinte, & qu'elle partage en deux Tierces, comme entre *Fa* & *Ut*, où *La*, tient le milieu.

L'on peut encore changer de *Ton* par le moyen des 7, 7 & 6, 2, 4 ✱, (5,) & ♯ ; de sorte qu'ayant fait passer une ou plusieurs Nottes d'une Basse sous ces sortes d'Accords, il n'y a qu'à y faire rencontrer un Intervale de *Tri-Ton* ou de *fausse-Quinte*, pour déterminer le Ton dans lequel on voudra entrer, en remarquant que ce *Tri-Ton* ou cette *fausse-Quinte* doivent être formez de la *Tierce majeure* & de la Septiéme d'une *Dominante tonique*.

EXEMPLE.



Remarquez qu'il faut que la Dissonance par laquelle on entre dans un autre *Ton*, soit toûjours *preparée* par une Consonance de l'Accord où finit le *Ton* que l'on quitte.

Cecy doit vous servir à composer une Basse, conformément aux Accords que vous voulez y employer ; mais nous allons tourner la chose d'une autre maniere, en laissant la liberté de composer une Basse à son gré, dont la progression nous fera connoître les Accords qu'elle doit porter.

CHAPITRE VINGT-CINQUIÉME.

Comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Nottes d'une Basse dans une progression quelconque.

ARTICLE PREMIER.

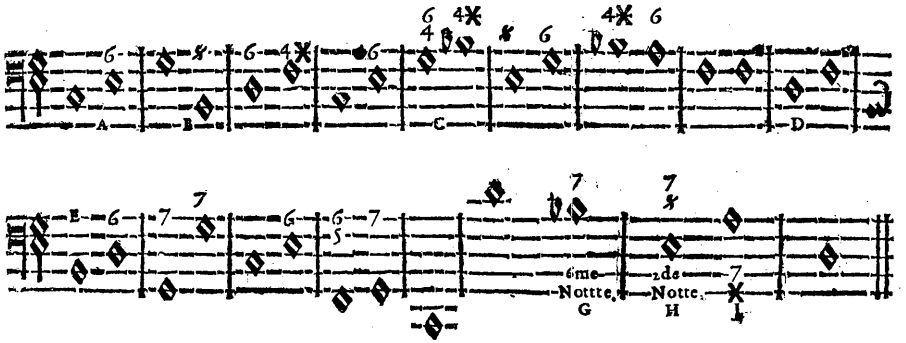
PRemierement, il faut s'attacher à toutes les *Cadences* & à tout ce qui a rapport à une conclusion de Chant, les Commençans ne pouvant gueres se dispenser d'en faire entrer à tout moment dans leur Basse, sur tout lorsqu'ils veulent changer de Ton, ce qui n'est pas difficile à remarquer, parce que ces conclusions se font toûjours sur le premier Temps d'une Mesure ; & si peu que l'on ait le goût formé, on les sent d'abord ; de sorte que ces Nottes qui se trouvent dans le premier Temps d'une Mesure sur lesquelles le Chant se repose en quelque façon, doivent porter toûjours *l'Accord parfait*, ce qui les fait regarder comme *Nottes toniques*.

2°. Si après une *Notte tonique* la Basse procede par des Intervales Consonans, l'on peut donner un *Accord parfait* à chaque Notte de cette Basse, jusqu'à celle qui est suivie d'un Intervale diatonique, à l'exception de la Notte qui se trouve une Tierce au-dessus ou au-dessous d'une autre qui porte l'*Accord parfait*, cette premiere Notte pouvant porter, en ce cas, l'Accord de *Sixte*, aussi-bien & même plûtôt que le *parfait* ; ou au contraire, si l'on reconnoît que la Notte premiere doive porter l'*Accord parfait*, pour lors celle qui se trouve ensuite une Tierce au-dessus ou au-dessous, doit porter l'Accord de *Sixte*, pourvû qu'après cette derniere Notte, il n'en suive pas une autre en progression consonante ; parce que cette progression demande naturellement l'*Accord parfait* ou celuy de la *Septiéme* sur chaque Notte, ce qui s'éclaircira par la suite.

Au reste, la Notte, qui, dans le cas que nous venons de dire, peut porter l'Accord de *Sixte*, est toûjours ou *Mediante* ou *sixiéme*

Notte, bien que l'on puisse donner simplement l'*Accord parfait* à chacune de ces Nottes, lorsque l'on craint de se tromper.

EXEMPLE.



Etant dans le *Ton d'Ut*, nous voyons que la Notte qui est une Tierce au-dessus de cet *Ut* & au-dessous de la *Dominante* qui suit, doit porter l'Accord de Sixte. A.

B. La Notte qui est une Tierce au-dessus de la *Dominante*, ou une Sixte au-dessous, ce qui est la même chose, pourroit porter l'Accord de Sixte; mais l'on sçait déja que celuy de la *fausse-Quinte* luy convient mieux, parce que cette Notte est la *sensible* du *Ton* d'*Ut*, que l'on n'a pas encore quitté, & qui subsiste toûjours jusqu'à C. D'ailleurs la difference de l'Accord de Sixte à celuy de la *fausse-Quinte* ne consiste que dans la *fausse-Quinte* ajoûtée à cet Accord de *sixte*; de même que la difference d'un *Accord parfait* à celuy de la *septiéme* ne consiste que dans la Septiéme ajoûtée à cet *Accord parfait*, ayant pû l'ajoûter à la *Dominante* qui précéde immediatement cette Notte, qui porte l'Accord de *fausse-Quinte*; ce qui est conforme à ce que nous avons dit au Chap. XII.

Nous trouvons quatre Nottes qui montent consecutivement de Tierce depuis la *Notte tonique*, dont la *Mediante* porte l'Accord de *sixte*, & dont la *Dominante* porte celuy de *Sixte-quarte*, C, plûtôt que le *parfait*; parce que le B-mol qui paroît sur la Notte *Si*, détermine un autre Ton, qui se connoît dans la progression de la Basse, par l'Intervale de *fausse-Quinte* que forme cette Notte *Si B-mol* avec celle de *Mi* qui la suit; Donc ce *Mi* qui fait le Son grave de la *fausse-Quinte* devient *Notte sensible*, & par consequent l'Accord de la Notte *Si B-mol* doit se conformer au Ton que la *Notte sensible* nous prépare; puisque ce *Si B-mol* n'est pas compris dans le Ton d'*Ut*, que l'on quitte pour lors, & la *Dominante* de cet *Ut* conforme en même-

temps son Accord à celuy qui doit suivre ; de sorte que sans sortir du Ton d'*Ut*, elle porte l'Accord de *sixte-quarte*, qui compose celuy du *Tri-Ton* de la Notte *Si B-mol*; car si cette *Dominante* eût porté l'*Accord parfait*, il auroit fallu absolument que la Tierce en eût été mineure, pour éviter ce qu'on appelle, *une fausse Relation*; cette *fausse Relation* consistant à ne faire entendre jamais de suite dans deux Parties differentes, deux Nottes, dont le nom ne change que par rapport à un *Dieze* ou à un *B-mol* qu'on y ajoûte, c'est-à-dire, qu'ayant fait entendre dans une Partie la Notte *Si* qui fait la *Tierce majeure* de *Sol*, je ne puis faire entendre dans une autre Partie la même Notte *Si* avec un *Dieze*, ou avec un *B-mol*; nous en parlerons plus amplement ailleurs. Lorsque nous donnons donc l'Accord de *sixte-quarte* à la Notte C, ce n'est que pour conformer davantage l'Harmonie de cet Accord à celle de l'Accord qui doit suivre; car on auroit pû donner l'Accord parfait de *Tierce mineure* à cette même Notte C, l'on auroit pû même luy donner un Accord de *petite Sixte* & un de *fausse-Quinte* à la *Notte* qui l'a précéde immédiatement; parce qu'il se trouve un Intervale de *fausse Quinte* entre ce *Mi* & *Si B-mol* qui suit; de sorte que dès qu'un pareil Intervale paroît dans la Basse, il détermine absolument le Ton, le Son grave de cette *fausse-Quinte* étant toûjours (comme nous l'avons dit) la *Notte sensible*; & ce que nous disons de la *fausse-Quinte*, doit s'entendre aussi du *Tri-Ton*, dont le Son aigu est pour lors *Notte sensible*. Cependant si la Basse procedoit de Quarte en montant, ou de Quinte en descendant, après un pareil Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*, il pourroit bien ne se trouver plus-là de *Notte sensible*, en ce que chacune de ces Nottes de la Basse pourroit être regardée pour lors comme des *Dominantes*, qui vont chercher la Dominante tonique, dont celles qui forment un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton* sont suivies immédiatement, comme on le voit aux Nottes G. H. J. mais cela ne peut avoir lieu qu'entre la *seconde* & la *sixiéme Notte* des *Tons mimineurs*, qui forment entre-elles ces Intervales de *fausse-Quinte*, ou de *Quarte Dieze*.

Selon nôtre Regle précédente, la Notte D, devroit porter l'Accord de *sixte*; mais comme la Sixte ne pourroit y être que mineure, conformément au *Ton* de la Notte qui précéde & qui suit. Nous remarquons que le *Si* quitte son *B-mol* immédiatement après; & comme il faut se conformer toûjours à ce qui suit, plûtôt qu'à ce qui précéde, il vaut mieux donner l'*Accord parfait* à cette Notte D, pour éviter la *fausse Relation* avec ce qui suit, en se conformant en même-temps à nôtre Regle de la progression consonante de la Basse.

La Notte F, porte l'Accord de la *fausse-Quinte*, pour les raisons que

que nous venons d'alleguer, puisque l'Intervale de *fausse-Quinte* se trouve entre-elle & la Notte qui la précéde. Souvenez-vous bien que dans un changement de *Ton*, il faut conformer l'Harmonie de nos Accords au *Ton* qui suit, préferablement à celuy que l'on quitte, sur tout lorsqu'une Notte peut porter deux Accords, dont le choix nous est indifferent en ce cas.

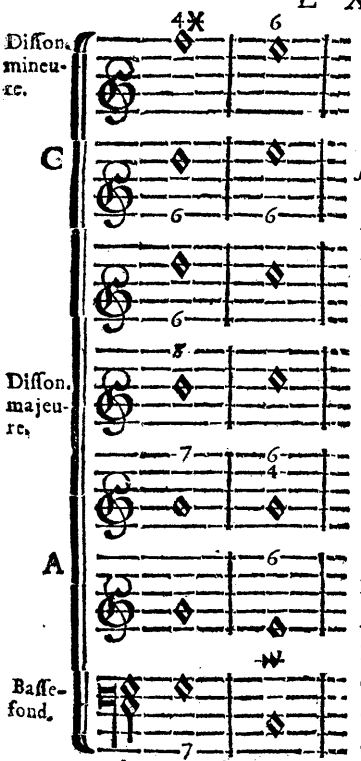
ARTICLE SECOND.

Des Cadences imparfaites.

Outre la progression naturelle à la Basse dans les *Cadences parfaites*, il s'en trouve qui y ont du rapport, & que l'on appelle *Cadences imparfaites*. (Voyez le Second Liv. Chap. VIII.)

Nous disons que les *Cadences imparfaites* ont du rapport à la *parfaite*, non dans la progression de la Basse, mais dans la conformité de l'Harmonie; & pour le connoître, il n'y a qu'à disposer ensemble tous les Sons qui composent la *Cadence parfaite*, & prendre à part la progression de chaque Partie, dont on pourra former celle de la Basse, les Accords n'y étant differens que dans leur differente disposition.

E X E M P L E.



Lorsque l'on veut entendre toutes ces Parties ensemble, il faut en retrancher les parties A. & C. qui ont trop de conformité avec la plus haute, la Notte qui y *sauve* la *Dissonance mineure* n'aimant pas sa replique dans cette occasion; mais on peut entendre ces Parties A. & C. en retranchant la plus haute, ne les ayant mises ensemble que pour en faire distinguer les differentes progressions, où l'on voit que les Parties qui font dissonance ont leur progression fixe, & que les autres peuvent monter ou descendre; car la Notte de la Basse-fondamentale, qui se trouve dans les trois plus basses Parties, peut rester sur le même degré, ou descendre de Tierce, de même qu'elle descend naturellement de Quinte, en remarquant que l'on retranche ordinairement la Septiéme de son Accord, lorsqu'elle descend de Tierce A, parce qu'il s'y entend une espece de deux Octaves consecutives, quoique cela puisse se souffrir, absolument parlant, sur tout à quatre Parties.

L'on trouve la progreſſion de toutes ces Parties, déterminée dans l'Exemple de l'Octave, Chap XI. avec les mêmes Accords qu'elles portent icy ; pour s'en aſſurer encore mieux, il n'y a qu'à faire ſervir de Baſſe, telle Partie que l'on voudra, en évitant de mettre au-deſſus des autres, les deux Parties les plus baſſes, le reſte faiſant enſemble un bon effet de quelque façon qu'il ſoit diſpoſé ; & les Accords chiffrez dans une Partie, ſe trouveront contenus dans les autres.

L'on a pû s'appercevoir de ces ſortes de *Cadences imparfaites* dans la plûpart des Exemples précédens ; mais les Nottes qui les terminent ne ſe trouvent pas toûjours dans le premier Temps de la Meſure, parce qu'elles ont lieu dans une progreſſion diatonique, qui ne peut déterminer une concluſion parfaite.

ARTICLE TROISIÉME.

Comment on peut diſtinguer le Ton dans lequel les Progreſſions de Cadences imparfaites ont lieu.

Il eſt certain qu'une Progreſſion diatonique nous conduit à pluſieurs *Tons* differens ; mais pour diſtinguer le *Ton* où cette progreſſion nous conduit, il y a pluſieurs choſes à remarquer.

1°. La *Notte ſenſible* doit nous déterminer d'abord ; & voicy comment on peut la diſtinguer dans la Baſſe.

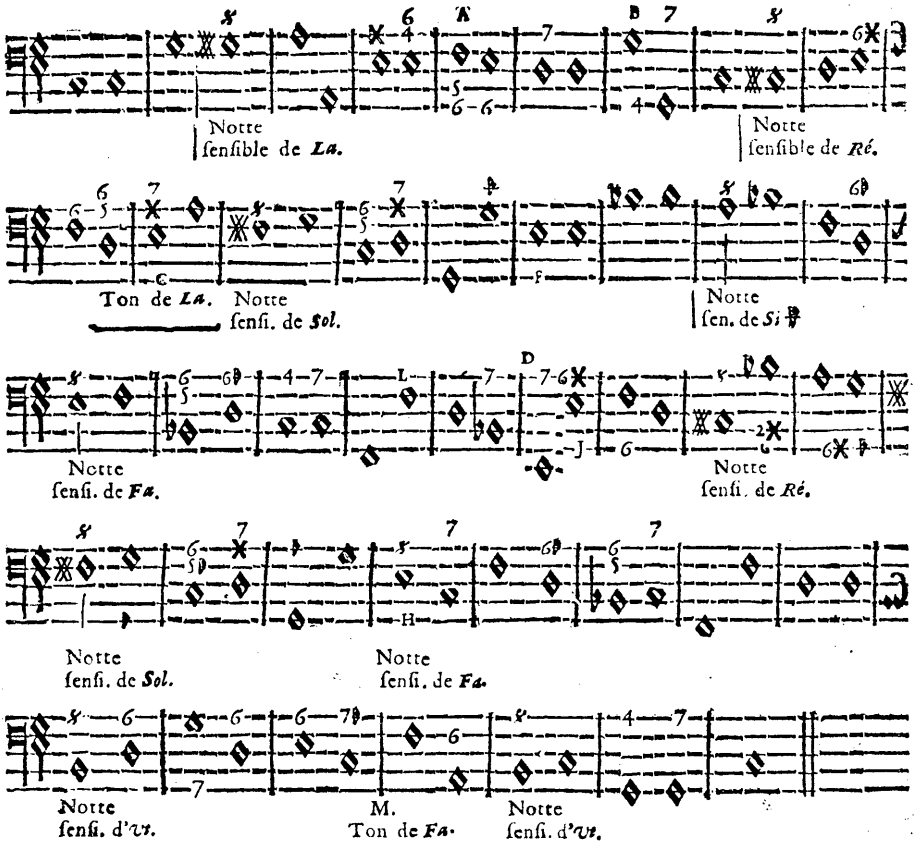
Connoiſſant le *Ton* par lequel on commence, on en connoît en même-Temps la *Notte ſenſible*, & l'on ſçait que ce *Ton* ne peut rouler que ſur de certaines Nottes compriſes dans l'étenduë de ſon Octave, conformément au *Ton majeur d'Ut*, ou au *Ton mineur* de *Ré*. Si l'une de ces Nottes eſt alterée d'un *Dieze* ou d'un *B-mol*, il eſt certain que le *Ton* change.

Le premier nouveau *Dieze* que l'on trouve, marque certainement une *Notte ſenſible* ; & ſi l'on en trouve deux ou trois de ſuite, c'eſt toûjours le dernier qui doit être pris pour *Notte ſenſible* : Donc le *Dieze* mis à côté de la Notte *Fa*, rend cette Notte *ſenſible*, & même dénotte en même-temps le *Ton* de *Sol*. Si avec ce *Dieze* de *Fa*, j'en trouve un à côté de *Sol* ; *Fa Dieze* n'eſt plus *Notte ſenſible*, c'eſt *Sol Dieze* qui me dénotte en même-temps le *Ton* de *La* ; ainſi en comptant ſelon l'ordre de la poſition des Diezes *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Ré*, *La*, &c. on ne peut ſe tromper ; & quelques *B-mols* qui ſe trouvent mêlez parmi ces *Diezes*, l'on n'y doit faire aucune attention ; mais s'il ne ſe trouve point de *Dieze*, pour lors le *B-mol* nous marque un nouveau *Ton* ; & la *Notte ſenſible* doit être toûjours priſe ſur la Notte

à laquelle il faudroit donner un autre *B-mol*, supposé qu'il fallut en ajoûter un ; Par exemple, s'il y a un *B-mol* à côté de la Notte *Si*, & qu'il ne se trouve point de *Dieze*, la Notte *Mi*, qui est celle où l'on pourroit ajoûter le nouveau *B-mol*, sera la *sensible* ; pareillement si la Notte *Mi* porte un *B-mol*, la Notte *La* sera la *sensible* ; ainsi en comptant selon l'ordre des B-mols, *Si*, *Mi*, *La*, *Ré*, &c. celle de ces Nottes qui n'a point de *B-mol*, & qui suit immediatement celle qui en a un, est toûjours la *sensible*, en se souvenant de ce que nous avons dit à l'Article Premier, que les Intervales de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton* nous en faisoient encore appercevoir dans la progression de la Basse ; car la Notte qui pourroit porter le *B-mol* ajoûté, fait justement le *Tri-Ton* au-dessus, ou la *fausse-Quinte* au-dessous de celle qui a le dernier *B-mol*. Pour ne point se tromper en ceci, il ne faut jamais se servir du *B-quarre*.

2°. Comme la Basse ne va pas toûjours sur la *Notte sensible*, & que le *Ton* peut changer, sans que l'on puisse s'en appercevoir par cet endroit, pouvant se trouver même très-souvent dans la Basse, un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*, qui seroit formé de la *seconde Notte* d'un *Ton mineur* à la *sixiéme Notte*, ou plûtôt de celle-cy à l'autre, pourvû qu'il n'y ait point de *Dieze*, car celui-cy nous détermine toûjours ; Il faut remarquer d'abord si le *Ton* que ces Intervales, ou quelqu'autres Signes peuvent nous marquer, le rapport qu'il doit avoir avec celuy que l'on quitte ; & si après le repos qui est déterminé, en quelque façon, dans une progression diatonique, il ne suit pas une Notte qui ait plus de rapport à un *Ton* qu'à un autre, sur tout, lorsqu'après la derniere Notte en progression diatonique, il en suit une autre en progression consonante, qui conduit souvent à quelques *Cadences finales*, où pour lors le *Ton* est déterminé.

EXEMPLE.



Après la premiere *Notte sensible* qui est facile à remarquer, l'on voit que depuis la Notte A, il y a une progression diatonique interrompuë à la Notte B, où il faut suivre la Regle des Septiémes; & cette interruption qui nous conduit à une *Cadence* sur la Notte *Ut*, nous oblige de conformer à son *Ton*, les Nottes en progression diatonique depuis la *Dominante* de *La*, après laquelle il ne paroît rien qui puisse nous entretenir dans ce *Ton* de *La*; ce qui fait que nous avons donné l'Accord de *Sixte-quarte* à la *Dominante* repetée, pour unir davantage son Harmonie à celles des Accords qui doivent suivre: Qui plus est, le *Sol* qui devient naturel à B, nous donne à connoître qu'il n'est plus *Notte sensible*; & ne trouvant ni *Dieze* ni *B-mol* jusqu'à la *Cadence d'Ut*, nous voyons clairement que le *Ton*

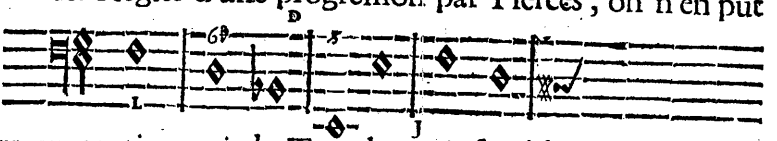
d'Ut se déclare depuis la Notte A ; parce qu'il faut avoir toûjours égard au *Ton* qui suit, plûtôt qu'à celuy où l'on est, sur tout lorsqu'il est indifferent de conformer les Accords à ce *Ton* suivant, ne se trouvant aucun *Dieze*, ni *B-mol*, ni aucune progression consonante, ni aucun repos qui puissent nous déterminer à prendre une autre route.

Le *Dieze* de *Sol* n'ayant plus lieu, celuy d'*Ut* qui vient après, nous dénotte un nouveau *Ton*; & le repos qui se fait à la Notte C, après laquelle suit un Intervale consonant, qui demande la Septiéme sur cette Notte C, nous détermine à rentrer dans le *Ton* de *La*, puisque c'est à cette Notte *La* que finit la progression de Quarte en montant.

Le *Dieze* de *Fa* nous dénotte un nouveau *Ton*, puisqu'il ne s'y en trouve point d'autre après luy.

Le *B-mol* F, nous oblige de donner une *Tierce mineure* à la Notte qui le précéde, pour une plus grande conformité d'Harmonie ; & les *B-mols* se trouvant sur les Nottes *Si* & *Mi*, nous jugeons que la Notte *La*, doit être *sensible*; ensuite la Notte *Mi*, quittant son *B-mol*, devient elle-même *sensible*, puisque le *B-mol* reste encore sur la Notte *Si*, d'autant qu'il ne s'y trouve aucun *Dieze*.

L'Intervale de *fausse-Quinte* qui se trouve entre les Nottes D, peut nous faire reconnoître une *Notte sensible* en cet endroit, puisque celle que l'on prendroit en ce cas pour telle, monte d'un semi-Ton à J ; (progression naturelle à la *Notte sensible*) mais les Intervales consonans qui se pratiquent depuis la Notte L, où le Ton de *Fa* se termine, nous obligeant de donner à ces Nottes suivantes des *Accords parfaits* ou de *Septiéme*, selon les differens Intervales de la Basse, nous portent en même-temps à nous déclarer pour le Ton qui nous est déterminé par la *Notte sensible* qui suit ; ce n'est pas à dire que selon les Regles d'une progression par Tierces, on n'en pût faire ainsi,



& pour lors on continueroit le Ton de *Fa* jusqu'à la Notte *Ré*, qui est suivie de sa *Notte sensible* ; cela est arbitraire, lorsque le bon goût nous conduit ; ce bon goût qui se plait dans la diversité, nous déterminant toûjours à abandonner un Ton qui a été entendu trop long-temps, quand cela se peut.

La *fausse-Quinte* qui se fait sur la *Notte sensible* de *Ré*, n'est point sauvée immediatement sur l'Accord qui la suit ; mais l'on peut remarquer qu'elle forme encore la Sixte de la Notte G, sans que le

fond de l'Accord change, & qu'elle va se sauver d'abord après, en descendant sur la *Sixte Dieze* de la Notte voisine, où la progression diatonique nous oblige de conformer nôtre Harmonie au Ton que la *Notte sensible* suivante nous prescrit.

Comme nous n'avons point encore parlé de l'Accord de la *Seconde superfluë* que porte la Notte G, l'on peut ne pas y faire attention à present.

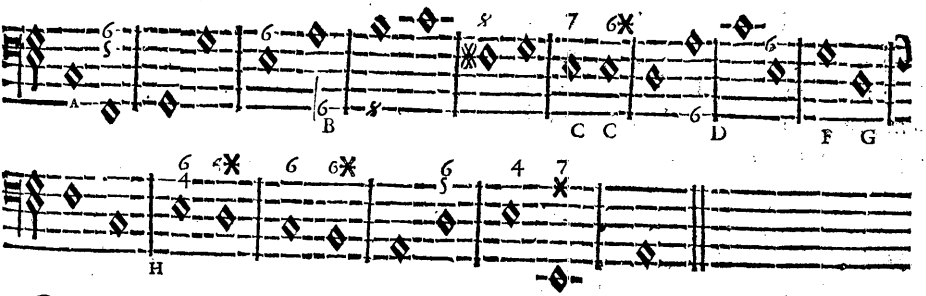
La Notte H, devient *sensible*, tant par rapport à la progression d'un semi-Ton entre-elle & la Notte qui la suit dans l'autre Mesure, que parce que l'Accord de *fausse-Quinte* qu'elle porte pour lors, est le même que celuy de la Septiéme que doit porter la Notte qui la suit immediatement ; puisque cette Notte suivante monte de Quarte, outre qu'il ne paroît plus de *Diezes*, & que le *B-mol* reste sur *Si* ; donc *Mi* est *Notte sensible*. Ensuite les *B-mols* & les *Diezes* s'évanoüissant, il n'y a point d'autre *Notte sensible* que *Si*, où pour lors le Ton d'*Ut* est déterminé, étant obligé de donner aux Nottes de son Ton les Accords qui leurs sont prescrits ; ainsi jusqu'à la conclusion, quoique la progression de Quarte en montant, M, nous oblige de donner un Accord de Septiéme à la Notte *Ut*, & d'en donner un *parfait* à la Notte *Fa*, puisque cette Notte est encore suivie d'un Intervale consonant ; de sorte que l'*Accord parfait* qui rend toûjours *Tonique* la Notte où il se fait, nous donne encore la Notte *Fa* pour telle ; mais le *B-mol* de *Si* qui doit regner dans ce *Ton*, disparoissant à l'instant, & ne se trouvant plus de *Diezes* ni de *B-mols*, la Notte *Si* redevient *Notte sensible*, n'ayant interrompu le *Ton d'Ut* pour un moment, qu'à cause de la diversité ; parce que cela a pû se faire, conformément à la progression consonante de la Basse.

Pour finir sur ce sujet, nous dirons que les Progressions consonantes doivent absolument nous déterminer, & que les Diatoniques doivent se rapporter aux consonantes qui les suivent, plûtôt qu'à celles qui les précédent. Si la *Notte sensible* ne peut se distinguer, il se trouve une certaine suite d'Accords dans une progression diatonique depuis le dernier Accord consonant, & que la derniere Notte en progression consonante aura dû porter, que nous ne devons point abandonner, selon qu'elle nous est prescrite dans l'Octave du Chap. XI. Si la Basse monte d'un semi-Ton, ce qui peut faire prendre la premiere Notte de cette progression pour *sensible*, il faut voir s'il ne suit pas quelques *Diezes*, ou s'il n'y a pas quelques Nottes qui quittent leurs *B-mols*, parce que la *Notte sensible* est plûtôt déterminée par-là, que par une progression en montant d'un semi-Ton, qui peut se faire dans les *Tons majeurs* d'une *Mediante* à la *quatriéme*

Notte, & dans les *Tons mineurs* d'une *seconde Notte* à la *Mediante*, ou d'une *Dominante* à la *sixiéme Notte*, cette *sixiéme Notte* descendant neanmoins incontinent après ; ainsi dans ces sortes d'occasions, il se trouve une progression consonante, un *Dieze* ou un *B-mol*, ou une certaine suite d'Accords qui doivent absolument nous déterminer.

Si-tôt qu'après une Progression diatonique, il en suit une Consonante, la Notte qui finit la progression diatonique & qui commence la consonante, doit porter l'*Accord parfait*, ou celuy de *Sixte* ; si elle doit porter l'Accord parfait, sa *Notte sensible* l'aura précédée en montant d'un semi-Ton, ou bien ce sera la *Dominante* qui aura été précédée en montant d'un *Ton* ; si c'est la *Mediante*, elle sera précédée dans le *Ton mineur* en montant d'un semi-Ton, & dans le *majeur* en montant d'un Ton ; si au contraire ces Nottes sont précédées en descendant, la *Tonique* le sera toûjours d'un *Ton*, la *Dominante* ne le sera que d'un semi-Ton dans les *Tons mineurs*, & d'un *Ton* dans les *majeurs*. Or, il est impossible que cette differente progression dans differens *Tons*, ne vous fasse connoître quelque chose, vû que l'on sçait déja le rapport que doit avoir un *Ton* avec celuy que l'on quitte ; sa difference du *majeur* au *mineur* se puisant dans sa Tierce & sa Quinte, qui doivent être formées des Nottes comprises dans le *Ton* que l'on quitte. Il est presqu'impossible d'ailleurs qu'il ne paroisse une *Notte sensible* avant ou après, & que la progression consonante qui suit ne nous conduisent à une certaine conclusion, qui ne puisse nous déterminer ; car il faut bien remarquer que toutes les conclusions sont déterminées dans les progressions de Quarte ou de Quinte ; excepté qu'après l'une de ces progressions, il n'en suive une diatonique de deux ou de trois Nottes, soit en montant, soit en descendant, sur la derniere, desquelles le Chant se repose par rapport à une nouvelle progression consonante, ou disjointe qui recommence.

EXEMPLE.



Quoique la Basse descende de Quinte à A, je ne dois point faire

une Septiéme sur la premiere Notte, parce que la seconde Notte ne doit porter ni le *parfait* ni celuy de la *Septiéme*, puisque je suis déterminé par la progression diatonique qui suit, où le Chant se repose.

Le Chant qui se repose sur la troisiéme Notte après B, m'oblige de conformer à son *Ton* la Notte B ; donc celle qui la précéde ne doit porter que l'Accord déterminé par ce *Ton*, & non pas celuy que demande la progression consonante, parce que la Notte B, ne doit pas porter l'*Accord parfait*, ni celuy de Septiéme.

Je conforme l'Accord de la seconde Notte C, au *Ton* de la Notte qui suit, où le Chant se repose ; & je donne un Accord de *Septiéme* à cette Notte C, avant celuy de la *petite Sixte* qui luy convient ; parce que cette Septiéme se trouve *preparée* dans l'Accord précédent, & qu'elle se *sauve* agréablement sur la Sixte de cette même Notte ; nous en parlerons encore au Chap. suivant.

J'observe la Regle prescrite aux Nottes qui procedent par Tierces à D, & à F ; & pour s'assurer encore davantage du choix que l'on doit faire des Accords en ce cas, remarquez que les Nottes qui frappent dans le premier Temps doivent porter l'*Accord parfait*, plûtôt que celles qui frappent dans le dernier, ausquelles l'Accord de Sixte convient pour lors ; bien que l'on puisse donner l'*Accord parfait* à chacune de ces Nottes, comme nous l'avons fait à G.

La conclusion que l'Intervale consonant me fait sentir à la fin, m'oblige de conformer à ce *Ton* les Accords de toutes les Nottes précédentes en progression diatonique, depuis H.

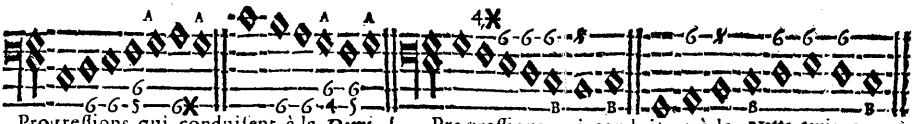
ARTICLE QUATRIE'ME.

Comment on peut distinguer dans une progression diatonique si le Chant va se reposer sur la Notte tonique, ou sur la Dominante.

Pour distinguer dans une progression diatonique si le Chant va se reposer sur une *Notte tonique* ou sur une *Dominante*, il n'y a qu'à se mettre dans l'esprit, que pour aller d'une *Notte tonique* à sa *Dominante*, la Basse monte de Quinte ou descend de Quarte ; & que pour aller d'une *Dominante* à sa *Notte tonique* la Basse monte de Quarte ou descend de Quinte. Or, si la progression diatonique excede cette étenduë, la *Notte sensible* paroîtra pour lors dans la Basse ou non; si elle paroît, elle déclare en même-temps la *Notte tonique* ; sinon, vous êtes certain que le Chant va se reposer sur la *Dominante*.

EXEMPLE.

EXEMPLE.



Progressions qui conduisent à la *Dominante*, où la *Notte sensible* ne paroît point. | Progressions qui conduisent à la *Notte tonique*, où paroît la *Notte sensible*.

La Basse qui monte d'un Ton à A, vous fait reconnoître la *Dominante*, & la *Notte tonique* à B, où elle ne monte que d'un semi-Ton.

De plus, par quelque Notte du *Ton* que commence une Progression diatonique, l'Intervale consonant qui s'est trouvé entre cette Notte & celle qui la précéde, le repos qui suit immediatement, les Tons & semi-Tons qui se rencontrent dans cette progression diatonique, & l'interruption de cette derniere progression par une consonante, ou disjointe, doivent infailliblement vous faire reconnoître le lieu qu'occupe cette Notte dans le *Ton* où vous êtes, ou dans celuy que vous pouvez luy subroger. Il est vrai, que l'Intervale consonant qui précéde le Diatonique, détermine moins que celuy qui suit ce diatonique, comme le prouve le dernier Exemple de l'Article précédent; mais d'ailleurs les Tons & les semi-Tons qui composent chaque Intervale d'une progression diatonique, suffisent seuls pour vous mettre au fait. Il est donc à propos de bien remarquer le lieu qu'occupent dans chaque *Mode* les semi-Tons, tant en montant qu'en descendant, & de se souvenir que la progression diatonique ne s'interrompt ordinairement qu'après une *Notte tonique*, une *Mediante*, ou une *Dominante*; & quand même cela seroit autrement, comme il arrive quelquefois que cette interruption se fait après toute autre Notte, la progression consonante qui suit, ne détermine-t-elle pas; & les Regles prescrites sur ce sujet, ne suffisent-elles pas pour ne pouvoir s'y tromper? L'on sçait ce que demande une progression de Tierce, de Quarte, ou de Quinte, tant en montant qu'en descendant, & la représentation d'un même Accord qui se fait souvent dans deux Nottes par Tierces consecutives ou autrement, selon la progression qui suit; en un mot, si l'on fait un peu d'attention sur tout ce que nous avons dit à cet égard; si l'on s'attache à la *Modulation*, qui doit être toûjours nôtre premier objet; si l'on remarque le rapport des Accords avec la progression de la Basse; si l'on confronte le tout avec une Basse-fondamentale, & si l'on prend garde à la *Notte sensible*, qui est d'un grand secours

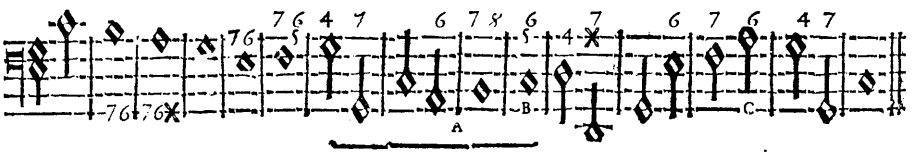
par tout où elle a lieu, il eſt difficile de pouvoir ſe tromper, puiſque dès que vous avez reconnu l'Accord que doit porter une certaine Notte, il n'y a qu'à ſuivre l'ordre de l'Octave depuis cette Notte juſqu'à celle où la progreſſion diatonique s'interrompt ; (Voyez le Chapitre XI.) la varieté d'Harmonie qu'on peut y introduire d'ailleurs, s'apprendra par la ſuite.

CHAPITRE VINGT-SIXIE'ME.

De la maniere de pratiquer la Septiéme ſur toutes les Nottes d'un Ton en Progreſſion diatonique.

IL n'y a que la *Notte tonique* qui doive paroître toûjours avec *l'Accord parfait*, au lieu que celuy de la Septiéme peut être approprié à toutes les autres Nottes, avec cette difference, que dans une progreſſion de Quarte en montant ſur un *Accord parfait* ou de *Septiéme*, toutes les Nottes doivent être regardées comme *Dominantes*, & peuvent porter, en ce cas, l'Accord de la Septiéme ; mais dans une progreſſion diatonique, il faut que la Notte qui porte cet Accord de Septiéme, puiſſe ſe partager en deux Temps, ou qu'elle ſoit repetée deux fois (ce qui eſt à peu près la même choſe) pour que dans ſon ſecond Temps elle puiſſe porter l'Accord de Sixte qui luy convient, ſelon la Notte qui la ſuit ; & pour lors la Septiéme doit être toûjours *preparée*, excepté la premiere qui peut ne pas l'être, ſelon la progreſſion de la Baſſe.

EXEMPLE.



A, B. J'aurois pû conformer les Accords de ces Nottes en progreſſion diatonique au *Ton* qui nous eſt declaré par la concluſion qui ſuit ; mais l'on peut auſſi continuer dans le *Ton* qui a précédé, dont la *Notte tonique* B, prend dans ſon ſecond Temps, l'Accord qui convient au *Ton* qui ſuit.

La Notte C, devroit porter naturellement l'Accord de la *grande Sixte*, qui peut être entendu après celuy de la Septiéme que nous luy donnons ; mais au lieu de ſauver cette Septiéme ſur la Sixte

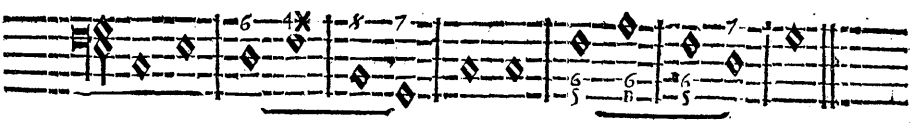
de la même Notte, nous la *sauvons* sur la Quarte de la Notte qui suit immediatement, parce que l'Accord de *petite Sixte* que porte cette derniere Notte, & celuy de la *grande Sixte* que doit porter la Notte C, ne sont qu'un même Accord dans le fond. De-là vient que lorsqu'on entend une Dissonance, on ne doit pas la quitter qu'elle ne puisse être *sauvée* ; & comme la Notte de la Basse, sur laquelle cette Dissonance devroit être *sauvée* naturellement, ne paroît pas toûjours, il faut voir si la Notte qui suit dans cette Basse ne pourroit pas porter un Accord composé des mêmes Sons, qui devoient former l'Accord dont la Dissonance devoit être *sauvée*, ce qui va être expliqué.

CHAPITRE VINGT-SEPTIE'ME.

Comment la même Dissonance peut avoir lieu dans plusieurs Accords consecutifs sur des Nottes differentes ; Et comment elle peut être sauvée sur des Nottes qui nous paroissent étrangeres.

IL faut remarquer que l'Accord de la Septiéme est composé de quatre Nottes differentes, qui peuvent précéder la même Notte, & que ces Nottes peuvent être arrangées consécutivement dans la Basse ; de sorte qu'elles porteront chacune un Accord different en apparence, & qui sera toûjours le même dans le fond, comme il est spécifié au Chap. XII ; si-bien qu'ayant entendu une certaine Dissonance dans un Accord, qui ne peut être *sauvée* dans l'Accord suivant, il faut voir si cette même Dissonance ne peut pas servir à l'Accord de la Notte suivante, & ainsi jusqu'à ce que l'on voye qu'elle peut être *sauvée*.

EXEMPLE.



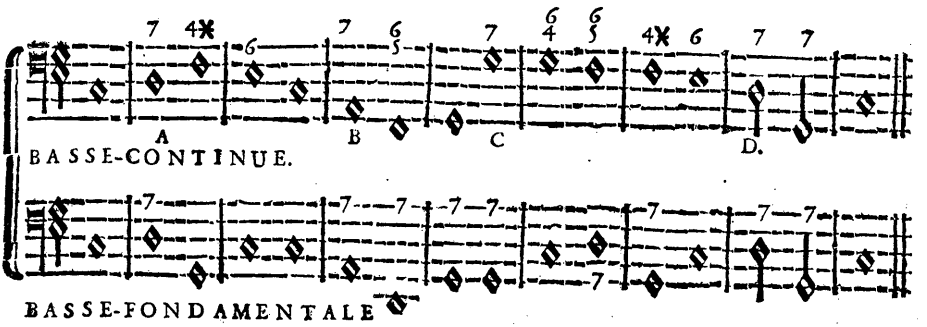
La difference des Exemples A, & B, consiste en ce que la *Dissonance majeure* se trouve dans le premier, & que la *mineure* est seule dans l'autre. Dans l'Accord de la *petite Sixte*, A, qui est naturel à la *seconde Notte*, il se trouve une Dissonance entre la Tierce & la Quarte, qui doit être *sauvée* en faisant descendre la Tierce, ce qui ne se peut sur la Notte suivante ; mais le même Accord fait celuy

du *Tri-Ton* de cette derniere Notte, où la Dissonance ne peut encore être *sauvée*, ainsi jusqu'à la Notte *Ut*, où la Dissonance se sauve en descendant sur la Tierce de cette Notte *Ut*, & où l'on peut remarquer que la Notte *Sol*, qui porte l'Accord de la Septiéme, sert de fondement à ces quatre differens Accords ; de sorte que quand l'on trouve une Dissonance dans un Accord, il faut toûjours rapporter cet Accord à son fondement, & chercher ensuite dans la Basse la Notte sur laquelle on peut sauver cette Dissonance ; car tant qu'il ne paroît dans la Basse que les mêmes Nottes comprises dans l'Accord où cette Dissonance a lieu, il est certain que cette Dissonance ne peut y être *sauvée*, & il faut qu'il paroisse absolument dans la Basse une des Nottes de l'Accord où la Dissonance puisse se sauver en descendant si elle est *mineure*, ou en montant si elle est *majeure*; cette Notte se distinguant facilement, lorsqu'après avoir rapporté l'Accord dissonant à son fondement, l'on dit, la Notte fondamentale de cet Accord fondamentale domine une telle Notte qui est une Quarte au-dessus, donc il faut que je trouve cette Notte dans la Basse, ou du moins l'une de celles qui composent son *Accord parfait*, ou celuy de sa Septiéme, supposé que le Chant ne se repose pas en cet endroit ; si l'on ne trouve que la *Dominante* de cette Notte pour *sauver* l'Accord dissonant, cette Dominante étant la fondamentale de l'Accord dissonant qui paroît, il faut qu'elle puisse se partager au moins en deux Temps, si elle n'est pas repetée, pour que dans son second Temps elle puisse porter l'Accord dérivé de la Notte qu'elle domine. Cette derniere Regle souffre quelques petites exceptions, qui se trouvent expliquées au Chap. XX des *Licences*.

De ce que nous venons de dire, il s'en suit que si l'on a fait entendre une Septiéme sur une Notte qui doit naturellement porter un autre Accord par rapport à celle qui la suit, où selon l'ordre de l'Octave, & que cette Notte n'ait pas une valeur competente pour y faire entendre cet Accord qui luy convient ; il faut que la Notte qui la suit puisse porter le même Accord, selon le fondement, c'est-à-dire, que les Nottes contenuës dans l'Accord de cette Notte suivante soient celles dont l'Accord naturel à la premiere Notte, devoit être composé.

Voyez l'Exemple qui suit.

EXEMPLE.



L'Accord de la *petite Sixte* que doit porter naturellement la *seconde Notte du Ton* A, & D, se trouve dans celuy du *Tri-Ton* qui suit la Notte A, & dans celuy de la Septiéme qui suit la Notte D.

L'Accord de la *petite Sixte* que la *sixiéme Notte* B, doit porter naturellement en descendant, se trouve dans celuy de la *grande Sixte* de la Notte qui suit.

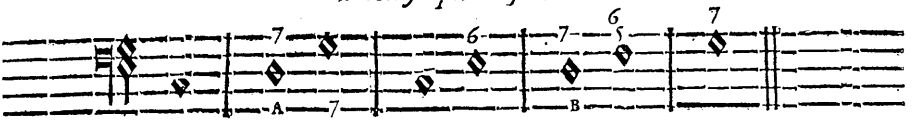
La Septiéme qui s'entend sur la *Dominante* est *sauvée* par la Sixte de cette même *Dominante* qui repete à C. C'est de-là d'où vient qu'une Dissonance peut être *sauvée* par differentes Consonances; parce qu'elle est toûjours bien sauvée pourvû que ce soit en descendant sur une Consonance de la même Notte qui a porté la Dissonance, ou de la Notte suivante, si cette Dissonance est *mineure*; car si elle est *majeure*, elle se sauvera en montant sur une Consonance.

Il y a encore une petite attention à faire, qui est, que si selon la suite naturelle des Accords, l'on se sentoit obligé de donner à une Notte un Accord dérivé de celuy de la Notte qui la suit, il faut voir si cette premiere Notte ne pourroit pas porter l'Accord qui domine celuy qui suit, & pour lors on feroit beaucoup mieux de luy donner cet Accord dominant, que celuy qui n'est dans le fond que le même Accord qui doit paroître ensuite; sur tout, lorsque la Dissonance qui doit être entenduë dans ce premier Accord dominant, peut être *preparée* par une Consonance de l'Accord précédent.

La suite de l'Harmonie n'est autre chose qu'un enchaînement de *Nottes toniques* & de *Dominantes*, dont il faut bien connoître les dérivez, pour faire ensorte qu'un Accord domine toûjours celuy qui le suit; ainsi *l'Accord parfait* & ses dérivez ne diminuent rien, après eux l'on passe à tel Accord que l'on veut, pourvû que l'on se con-

forme aux Regles de la *Modulation* ; mais un Accord dissonant quelconque domine toûjours celuy qui le suit, conformément aux Exemples des 7, 7 & 6, 2, 4♯, 5, & 4 ; & c'est-là où nous avons besoin de tout nôtre discernement pour connoître les Accords dérivez & pour leur donner une suite convenable, quoique toutes les differentes Regles que nous avons données de chaque Accord & de chaque progression de la Basse, nous suffisent pour venir à bout de ces difficultez.

Exemple de la préference que l'on doit donner à un Accord, par rapport à celuy qui le suit.



La *seconde Notte* A, devroit porter naturellement l'Accord de la *petite Sixte* dérivé de celuy de la Septiéme de la *Dominante tonique* qui paroît d'abord après elle; mais pour varier davantage, nous remarquerons que cette *seconde Notte* domine la *Dominante*, qu'ainsi elle doit porter plûtôt l'Accord déterminé en pareil cas; & quoique cette *Dominante* ne paroisse pas d'abord après B, l'on voit que la Notte qui se trouve entre celles-cy, ne peut porter qu'un Accord dérivé de celuy de la Septiéme de la Notte B ; qu'ainsi cette Notte B, doit porter l'Accord de la Septiéme, d'autant plus que la Septiéme y est *preparée* par une Consonance de l'Accord précédent.

Remarquez que toutes nos Regles n'ont encore regardé que l'Harmonie, & que le Chant de chaque Partie y est limité, excepté celuy de la Basse sur laquelle nous fondons cette Harmonie ; ainsi attendez que vous en possediez à fond la connoissance, avant que de songer à la Melodie, dont nous parlerons après avoir expliqué les Licences, qui peuvent orner encore l'Harmonie par la varieté qu'elles y introduisent.

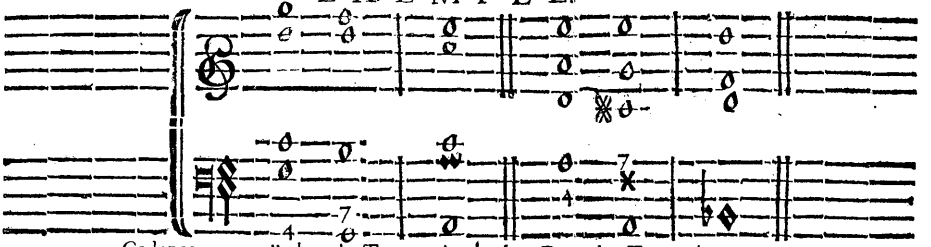
CHAPITRE VINGT-HUITIE'ME.

De toutes les Licences ; & premierement de la Cadence rompuë.

ON appelle *Cadence rompuë*, une certaine progression de la Basse, qui interrompt la conclusion d'une *Cadence parfaite* ; car après avoir fait entendre l'Accord de la Septiéme sur une *Dominante tonique*; si au lieu de tomber naturellement sur la *Notte tonique*, vous ne faites monter vôtre Basse que d'un Ton ou d'un semi-Ton, pour lors la *Cadence parfaite* est *rompuë*, & la Septiéme y est *sauvée* par la Quinte de cette Notte montée, qui dans les *Tons majeurs* monte d'un Ton,

& dans les *mineurs* d'un ſemi-Ton. (Voyez ce que nous diſons de la Cadence rompuë au Second Livre, Chap. VI.)

EXEMPLE.

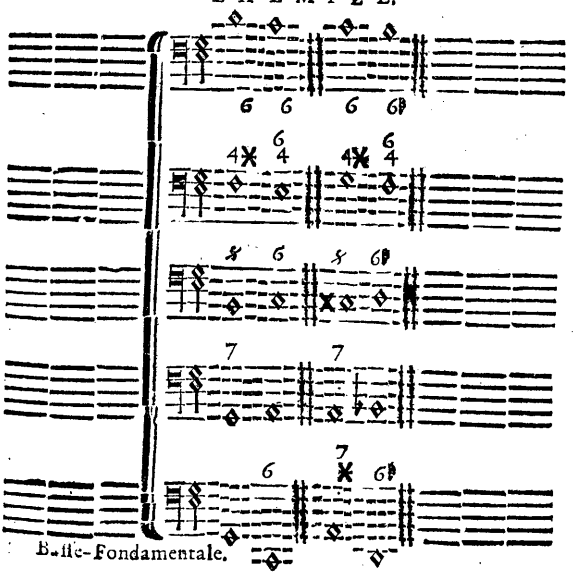


Cadence rompuë dans le Ton majeur. | Dans le Ton mineur.

Dans *l'Accord parfait* qui termine cette *Cadence*, on entend l'Octave de la Tierce preferablement à celle de la Baſſe, ce qui eſt contre l'ordre naturel ; mais cela provient plûtôt de la fauſſe progreſſion de la Baſſe, que de celle des Parties, où l'on voit que la *Diſſonance mineure* eſt toûjours *ſauvée* en deſcendant, & la *majeure* en montant; & que cette Tierce doublée nous repreſente le Son fondamental qui devroit être entendu naturellement ; ce n'eſt pas que dans les *Tons majeurs*, on ne puiſſe deſcendre ſur l'Octave de la Baſſe, au lieu de monter ſur la Tierce, comme nous l'avons marqué d'un Guidon ; mais dans les *mineurs* il faut ſe conformer abſolument à l'Exemple.

Il faut renverſer à preſent les Accords qui compoſent cette *Cadence rompuë*, pour voir les avantages que nous pouvons en tirer.

EXEMPLE.



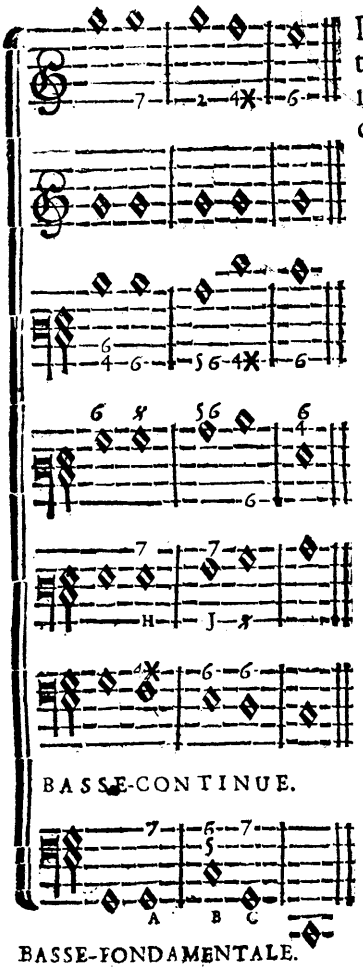
Baſſe-Fondamentale.

Ton majeur. | Ton mineur.

Chacune de ces Baſſes étant miſe au-deſſous des autres, l'on y entendra les differens Accords qui y ſont chiffrez ; d'où l'on peut tirer une ſuite agréable d'Harmonie & de Melodie dans une progreſſion diatonique de la Baſſe en deſcendant ou en montant.

Voyez l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



Lorſque cette Partie ſert de Baſſe, la Partie D, doit en être retranchée, & la Partie F, doit être changée dans les deux dernieres Nottes, devant en faire autant de celle-cy, lorſque cette Partie F, ſert de Baſſe.

Cette Partie ne peut ſervir de Baſſe.

Lorſque cette Partie ſert de Baſſe, ſa progreſſion doit être diatonique juſqu'à la fin, & plûtôt en montant qu'en deſcendant.

La Partie D, doit être retranchée, lorſque celle-cy ſert de Baſſe; parce que la *Cadence irreguliere* que cette Partie D, fait entendre contre les Nottes B, C, de la Baſſe-fondamentale, ne peut ſe renverſer par un Accord de Septiéme ou de Seconde ſur la premiere des deux Nottes qui la forment.

Cadence parfaite évitée d'A, à B, par la Sixte ajoûtée à *l'Accord parfait* de la Notte B, ce qui prepare une *Cadence irreguliere*, évitée à C, par la Septiéme ajoûtée, pour faire entendre la *Cadence parfaite* à la fin. Voyez le Second Livre ſur ce ſujet, Chapitre IX. & X.

Si l'on retranche la Quinte de l'Accord de la Notte B, l'on entendra pour lors une *Cadence rompuë* d'A, à B, de même que dans les Nottes H, J, de la Partie G.

La progreſſion des Parties ſuperieures eſt limitée par celle de la Baſſe-Continuë; mais lorſqu'on voudra les faire ſervir de Baſſe à leur tour, on pourra leur donner telle progreſſion que l'on voudra; c'eſt-à-dire ſeulement, que l'on pourra y changer les progreſſions conſonantes en diatoniques, ſans changer neanmoins le fond de l'Harmonie,

l'Harmonie, & l'on y conformera pour lors la progreſſion des autres Parties, qui ſerviront de Deſſus.

L'on peut faire entendre la Sixte ſur la ſeconde des deux Nottes qui montent d'un Ton ou d'un ſemi-Ton dans la Cadence rompuë ; mais pour lors l'Accord de la Septiéme ne doit pas être employé ſur la premiere de ces deux Nottes, parce que cette Septiéme ne pourroit y être ſauvée.

L'on peut, comme l'on voit, interrompre la concluſion de chaque Cadence par une Diſſonance ajoûtée à la Notte qui termine ces Cadences, pourvû que cette Diſſonance ſoit preparée, & ſauvée ſelon la progreſſion de la Baſſe-fondamentale, ſur laquelle il faut ſe regler toûjours, crainte de ſe tromper ; car l'on voit que cette Diſſonance ne peut être preparée à C, bien que cela ſoit bon ; parce que la Baſſe-fondamentale y deſcend de Quarte, ou y monte de Quinte, ce qui eſt la même choſe.

L'on doit mettre au nombre des Licences la *Cadence irreguliere* & les Diſſonances qui ne peuvent être preparées, comme quand la Baſſe-fondamentale monte de Tierce, de Quinte ou de Septiéme ; avec tout ce qui provient du renverſement de ces differentes progreſſions, quoique ce que nous appellons *Licence* en ce cas, ſoit inſeparable du corps de la bonne Harmonie ; ce qui fait que nous en avons parlé dans l'ordre que nous avons crû devoir tenir, pour l'intelligence des Commençans.

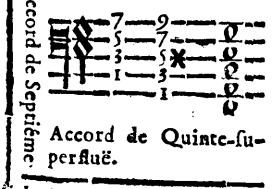
CHAPITRE VINGT-NEUVIE'ME.

De l'Accord de la Quinte-ſuperfluë.

NOus avons encore à parler de certains Accords qui ſont introduits par la *Licence* ; & en commençant par celuy de la *Quinte-ſuperfluë*, nous dirons qu'il ne peut ſe faire jamais que ſur la *Mediante* des *Tons mineurs*.

Cet Accord n'eſt, à proprement parler, que celuy de la Septiéme d'une *Dominante tonique*, au-deſſous duquel on ajoûte un cinquiéme Son, à la diſtance d'une Tierce.

EXEMPLE.

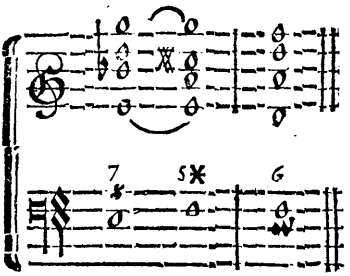


Ce n'eſt point dans le Son ajoûté qu'il faut chercher le fondement de cet Accord, mais dans celuy qui eſt formé de la *Dominante tonique* ; & de cette maniere, nos premieres Regles de Septiéme qui a pour fonde-

ſubſiſteront toûjours. Cet Accord

ment la *Dominante tonique*, suivra toûjours sa progression ordinaire, la *Dissonance majeure* montera, & la *mineure* descendra, le tout étant *sauvé* sur *l'Accord parfait* de la *Notte tonique*, pendant que le Son ajoûté formera ensuite luy-même une partie de cet *Accord parfait*, ou descendra sur cette *Notte tonique*.

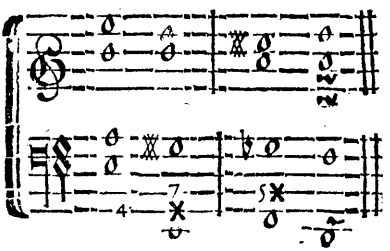
EXEMPLE.



Cet Accord doit être *preparé* par celuy de la Septiéme de la Notte qui domine la *Dominante tonique*, où l'on voit que la seconde Notte, qui en est en ce cas la *Dominante*, ne monte que d'un *semi-Ton*, au lieu de monter de Quarte sur cette *Dominante tonique*, pendant que l'on n'entend dans les autres Parties que l'Accord de la Septiéme de cette *Dominante tonique*, qui est *sauvé* ensuite, comme nous avons toûjours dit qu'il devoit l'être.

Cet Accord sert quelquefois à rompre la *Cadence*, en faisant monter d'un semi-Ton la *Dominante tonique* sur ce Son ajoûté, qui de *sixiéme Notte* devient *Mediante*, en ce que le *Ton* change par le moyen de la nouvelle *Notte sensible* qui fait la *Quinte-superfluë*.

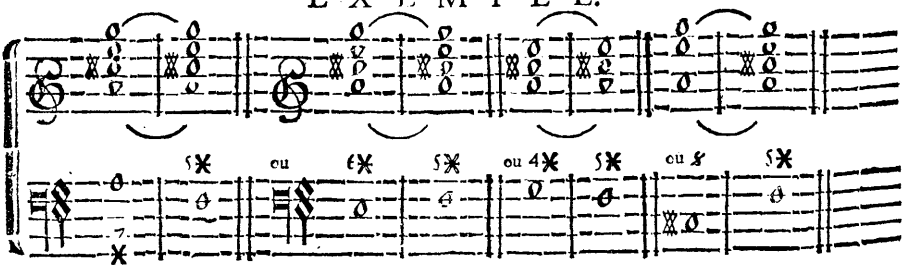
EXEMPLE.



Lorsque l'on ne compose qu'à quatre Parties, l'on est libre de mettre dans le Dessus les Nottes marquées d'un Guidon, au lieu de l'une de celles qui leur répond dans les autres Parties.

Cet Accord se prepare encore par celuy dont il est dérivé.

EXEMPLE.



D'autres le preparent quelquefois par la Quinte de la même Notte,

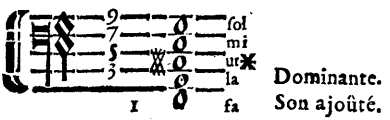
ou par la Sixte mineure de la Notte, qui eſt un ſemi-Ton au-deſſous, ou encore par les Accords dérivez de celuy de la Septiéme de la Notte qui eſt un ſemi-Ton au-deſſous ; mais cela eſt un peu hardi.

CHAPITRE TRENTIE'ME.

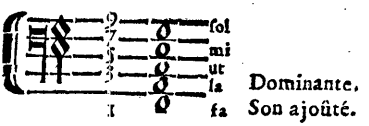
De l'Accord de la Neuviéme.

CEt Accord ne differe du précédent que dans la Quinte qui étoit *ſuperfluë*, & qui doit être juſte icy, ou plûtôt dans la *Tierce* du Son fondamentale, qui eſt *mineure* icy, au lieu qu'elle étoit *majeure* ; de ſorte que ſi nous prenons un Accord de Septiéme d'une *Dominante*, dont la Tierce ſera *mineure*, nous en formerons celuy de la Neuviéme, en ajoûtant une Notte, une Tierce au-deſſous de cette *Dominante*.

EXEMPLE.



Accord de Quinte-ſuperfluë.

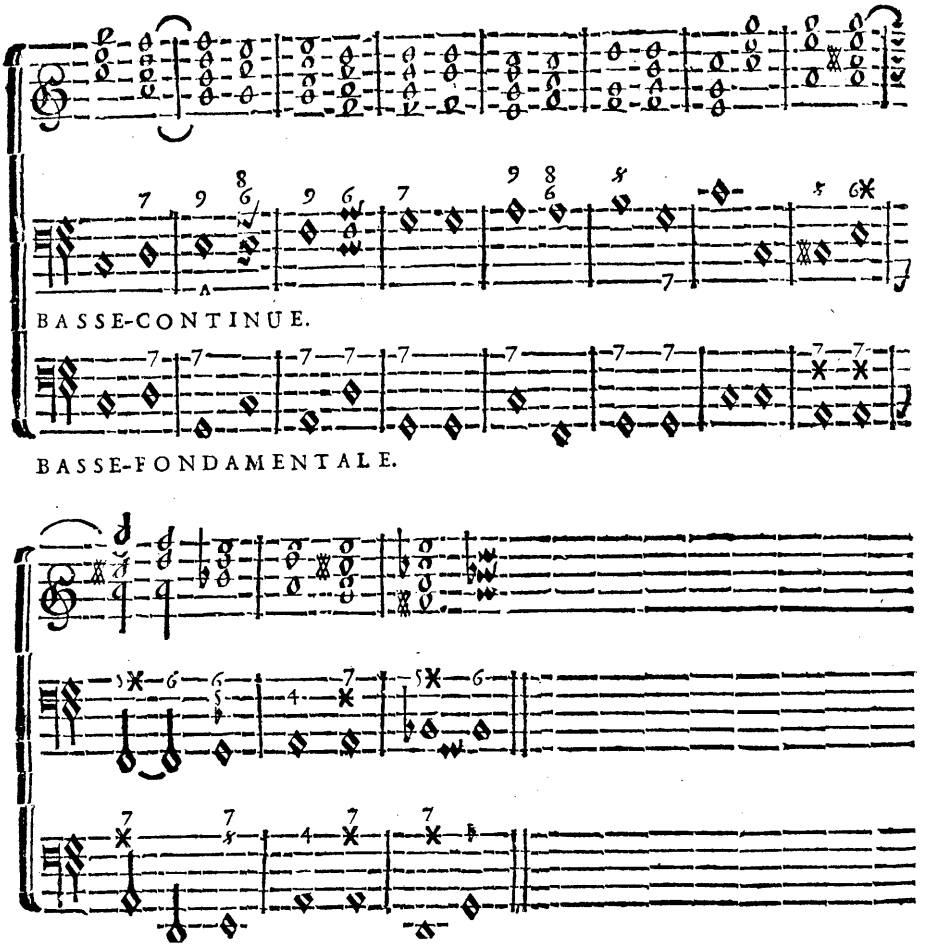


Accord de Neuviéme.

Ce n'eſt pas ſans raiſon que nous vous faiſons appercevoir que tout Accord *par ſuppoſition*, tels ſont celuy-cy, celuy de la *Quinte ſuperfluë*, celuy de la *Onziéme* & celuy de la *Septiéme ſuperfluë*, (Nous parlerons de ces deux derniers Accords dans les Chap. ſuivans) dérive de l'Accord de la Septiéme d'une *Dominante* ; parce que de cette maniere l'on connoît d'abord comment ces Accords doivent être *preparez* & *ſauvez* ; de ſorte que par le moyen d'une Baſſe-fondamentale, l'on verra que le tout ſe rapporte à nos Regles des Septiémes.

Voyez l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



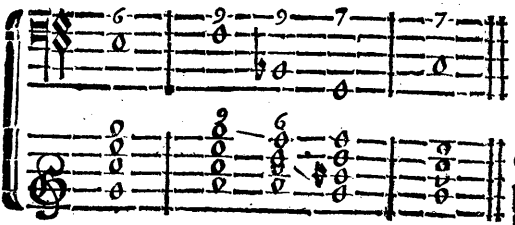
Toutes les Nottes de la Basse-continuë qui portent des Neuviémes ou des Quintes *Dieze*, doivent être retranchées, si-tôt que l'on veut entendre la Basse-fondamentale au-dessous ; sinon, il faudroit que les Nottes de cette Basse-fondamentale se trouvassent au-dessus de celles qui sont chiffrées d'un 9, ou d'un 5♯ ; parce que le Son de la Basse-fondamentale, qui est pour lors *supposé*, ne peut être entendu qu'au-dessus de celuy qui le *suppose*.

Les Nottes qui portent des 9 & des 5♯, peuvent descendre d'une Tierce, comme il est marqué par les Guidons, de même qu'elles

restent sur le même degré, ce qui fait que la Neuviéme se *sauve* de deux manieres, de l'Octave lorsque la Basse reste sur le même degré, & de la Tierce lorsqu'elle descend de Tierce; où l'on peut remarquer que la Septiéme seroit sauvée pour lors de l'Octave, c'est ce que nous verrons ailleurs.

L'on veut encore que la Neuviéme puisse être sauvée de la Quinte, en faisant monter la Basse de Quarte; mais l'Harmonie qui en provient est impropre, ainsi nous laissons cela à la discretion des gens de bon goût.

Exemple de la Neuviéme sauvée de la Quinte.



Elle pourroit plû-tôt se sauver de la Sixte, en faisant monter la Basse de Tierce; parce qu'en ce cas le fond de l'Harmonie ne changeroit point; Voyez les Guidons de l'autre Exemple.

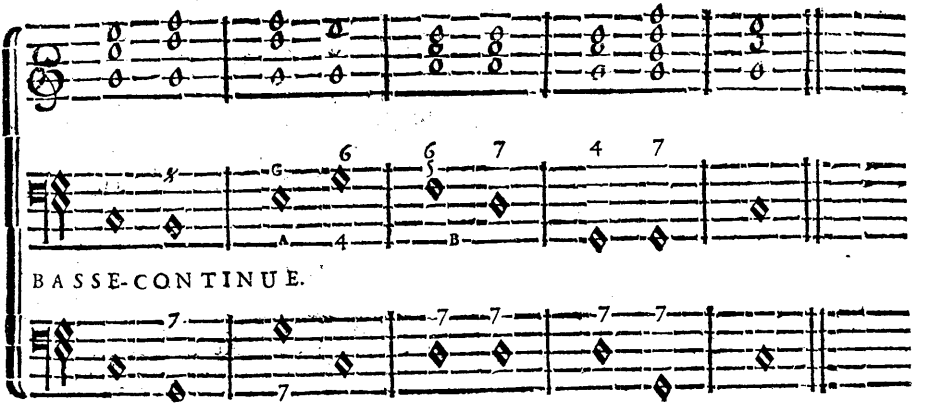
Toute *Dissonance mineure par supposition*, veut être absolument *preparée*; de sorte que dès que l'on voit que la Neuviéme peut être *preparée* par une Consonance de l'Accord précédent, pourvû que la Basse monte, en ce cas, d'une Seconde ou d'une Quarte, l'on peut mettre cette Dissonance en pratique, en la *sauvant* ensuite selon l'ordre prescrit dans l'Exemple, & sans s'écarter de la bonne *Modulation*.

La Septiéme qui peut accompagner toûjours la Neuviéme, ne doit jamais y être jointe, si elle ne s'y trouve pas *preparée* par une Consonance de l'Accord précédent; Voyez cependant ce que nous disons sur ce sujet au Chap. XVII. du Second Livre.

Remarquez encore icy que les *Dissonances mineures par supposition*, telles sont celle-cy & la Onziéme, dont nous parlerons au Chap. suivant, peuvent être *preparées* par une autre Dissonance ordinaire, comme par la *Septiéme*, ou par la *fausse-Quinte*, bien que la Septiéme ne convienne que dans la *preparation* de la Onziéme *heteroclite*; & cela vient de ce que ces dernieres Dissonances se trouvent dans le même Accord fondamentale, ayant déja fait remarquer au Chapitre XII. qu'une même Notte pouvoit former plusieurs Dissonances de suite, lorsqu'elles provenoient du même Accord fondamental.

Tournez pour l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



Les Nottes A, de la Basse-continuë portent les Accords dérivez des fondamentaux, qui sont chiffrez sur la Basse-fondamentale; ainsi des Nottes B. Or, si l'on peut entendre les *Dissonances par supposition* après une autre Dissonance; & s'il est certain que la Dissonance doit être précédée & suivie d'une Consonance, il faut donc absolument, pour que cette derniere Regle ne soit point détruite, que les differentes Dissonances qui s'entendent consecutivement sur le même degré, ne soient point telles en effet, & qu'elles proviennent toutes d'une premiere dissonance qui est la Septiéme, dont l'Accord-fondamental ne change point jusqu'à l'expiration de ces differentes dissonances en apparence sur une Consonance, comme cela se voit dans l'Exemple, & comme cela est effectivement.

L'on peut voir au Chap. XV. comment la *Onziéme heteroclite* se prepare encore par la *fausse-Quinte*, &c.

CHAPITRE TRENTE-UNIE'ME.

De l'Accord de la Onziéme, dite Quarte.

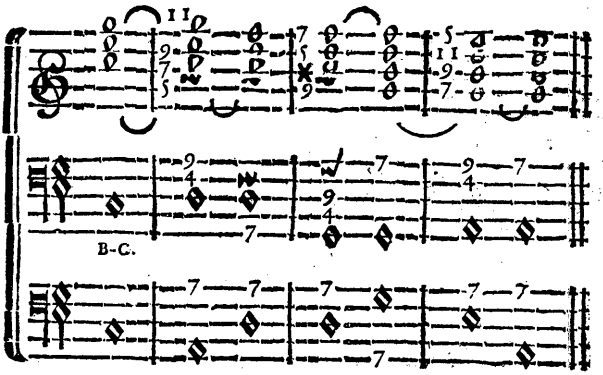
L'Accord de la Onziéme est composé de cinq Sons, ainsi, Ré, La Ut, Mi, Sol.
1. 5. 7. 9. 11. où l'on voit que le Son ajoûté est une Quinte au-dessous de celuy qui sert de fondement à l'Accord de la Septiéme:

La,	Ut,	Mi,	Sol.
5.	7.	9.	11.
1.	3.	5.	7.

Cet Accord est peu usité, parce qu'il est extrêmement dur, se

trouvant trois *Dissonances mineures* dans sa construction, comme on le voit par les nombres 7. 9. 11. cependant la pratique en est aisée, en ce que les trois Consonances de l'Accord précédent *preparent* ces trois Dissonances en restant sur le même degré; mais il ne faut pas les sauver toutes trois à la fois; parce qu'étant *mineures*, & devant descendre, on ne pourroit éviter deux Quintes de suite dans les Parties; de sorte qu'il faut donc sauver les plus dures les premieres, qui sont la Onziéme & la Neuviéme, puis on sauve la Septiéme ensuite.

EXEMPLE.



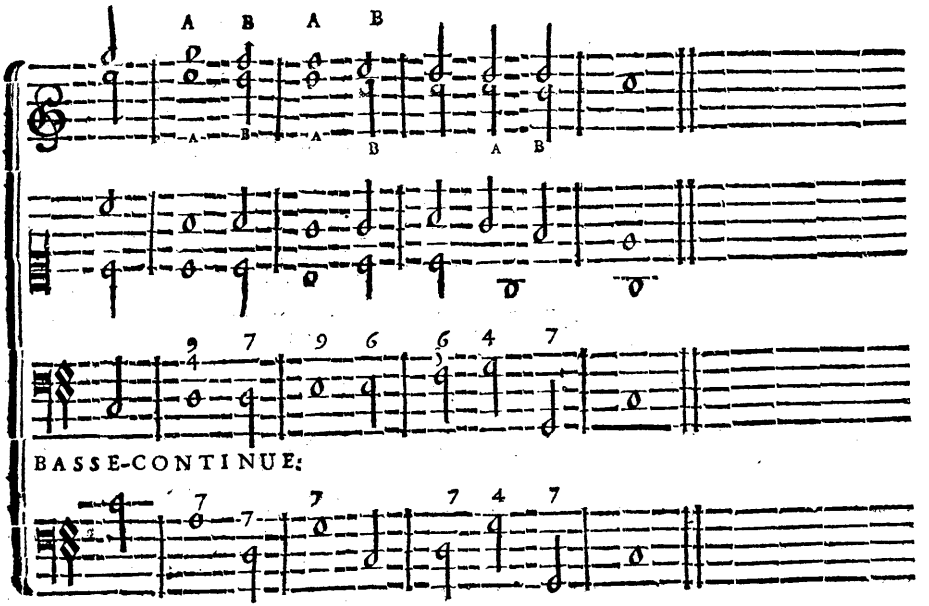
BASSE-FONDAMENTALE.

L'on voit que la progression de la Basse-continuë est pareille à celle où se fait la Neuviéme, pour ce qui est de *preparer* cette Neuviéme & la Onziéme; mais pour sauver la Onziéme, on fera toûjours bien de laisser la Basse sur le même degré, pour y faire entendre ensuite l'Accord de la Septiéme, quoiqu'on puisse la faire monter d'une Tierce, comme il est marqué par le Guidon de la Basse, où l'on entendroit pour lors l'Accord de la *grande Sixte* dérivé de celuy de la Septiéme de la Notte qui reste sur le même degré.

Les Guidons mis dans le Dessus, font voir les cinquiémes Sons dont cet Accord de Onziéme n'est pas toûjours rempli, sur tout lorsque l'on ne compose qu'à quatre Parties, étant libre de faire entendre ce cinquiéme Son à la place de l'un des autres, pourvû qu'il ne soit pas dissonant; ou s'il est tel, qu'il soit au moins *preparé*.

Nous parlons icy du veritable Accord de Onziéme dans toute sa construction; mais sa grande dureté nous oblige d'en retrancher la meilleure partie des Sons qui le composent, conformément à celuy dont nous avons parlé au Chapitre XV. & que l'on peut appeller *heteroclite* pour cette raison. Cette reforme le rend bien plus supportable, aussi ne le pratique-t-on que rarement dans toute son étenduë, quoiqu'il nous fournisse quelquefois des suspensions agréables d'Harmonie & de Melodie, lorsqu'il est employé à propos.

EXEMPLE.



Pour suivre l'usage, nous chiffrons cet Accord simplement d'un 4 lorsqu'il est *heteroclite*, & lorsqu'il est rempli de tous ses Sons, nous y joignons un 9, ainsi, $\overset{4.}{9.}$ ou $\overset{9.}{4.}$ Cet Accord quand il est *heteroclite*, s'accompagne encore quelquefois de la Septiéme, & on le chiffre pour lors ainsi, $\overset{7.}{4.}$ ou $\overset{4.}{7.}$

Il est certain que les *Accords par supposition* ne servent qu'à suspendre les Sons qui devroient être entendus naturellement ; & ce que vous pouvez remarquer entre A, & B, où les Sons A, suspendent ceux de B, qui devroient être entendus naturellement, vous le trouverez par tout où ces Accords ont lieu, en les confrontant avec la Basse-continuë, & non pas avec la Fondamentale, qui nous represente toûjours l'Harmonie parfaite.

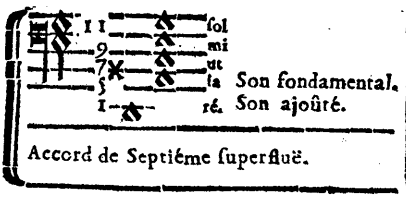
CHAPITRE

CHAPITRE TRENTE-DEUXIE'ME.

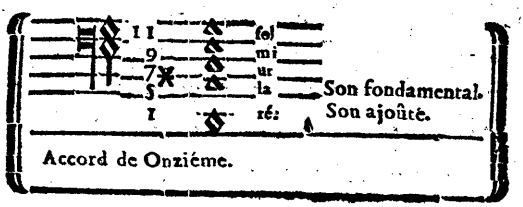
De l'Accord de la Septiéme superfluë.

L'Accord de la *Septiéme superfluë* ne differe de celuy de la *Onziéme* que dans la Tierce du Son fondamentale qui est majeure icy, au lieu qu'elle étoit mineure.

EXEMPLE.



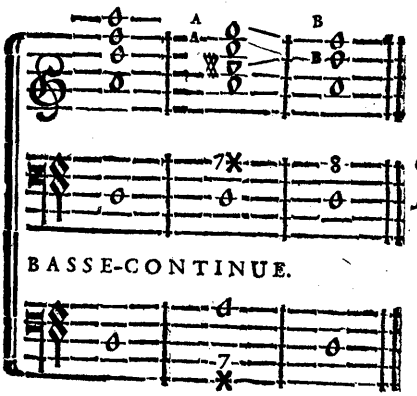
Accord de Septiéme superfluë.



Accord de Onziéme.

Cet Accord qui ne se fait jamais que sur la *Notte tonique*, doit être précédé & suivi de l'*Accord parfait* de cette même *Notte tonique*.

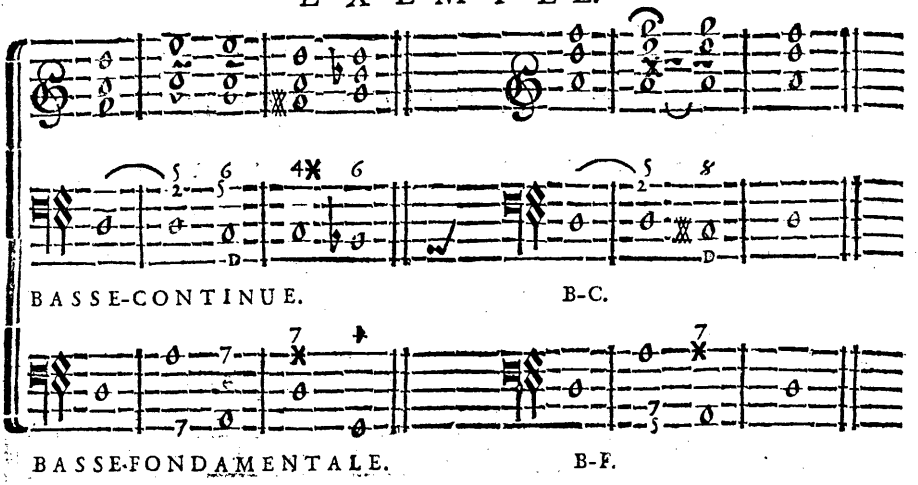
EXEMPLE.



Les Sons A, suspendent les Sons B, & ces marques ⌐ désignent la progression naturelle des Sons A.

L'on retranche souvent de cet Accord le Son qui fait la *Septiéme superfluë*, lorsque la Basse descend d'un Ton ou d'un semi-Ton.

EXEMPLE.

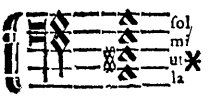


Cet Accord se chiffre avec un 2, parce qu'il se prépare de même que la Deuxiéme; mais comme la Cinquiéme & la Quarte s'y rencontrent, cette Quarte ne peut plus être prise que comme une *Dissonance par supposition*, & l'on voit en effet que cet Accord nous représente celui de la *Onziéme* ou de la *Septiéme superfluë*, dont on retranche le Son qui paroît immediatement aprés dans la Basse à D, parce que ce Son n'aime pas sa replique.

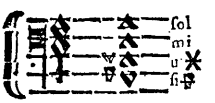
CHAPITRE TRENTE-TROISIE'ME.

De l'Accord de la Seconde superfluë, & de ses dérivez.

NOus disons que l'Accord de la *Seconde superfluë* & ses dérivez sont des Accords par emprunt, en ce que la *Dominante tonique* cede son fondement à la *Sixiéme des Tons mineurs* seulement, dont cet Accord de *Seconde superfluë* & ses dérivez proviennent: Ainsi,

au lieu de 

Accord de Septiéme.

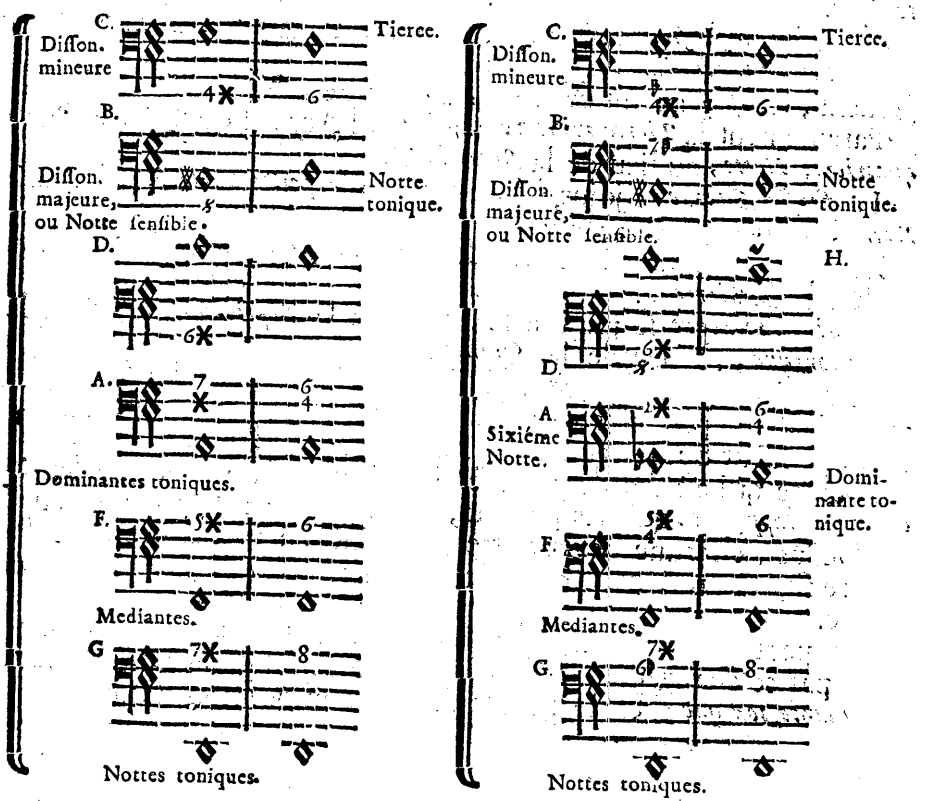
Nous trouverons 

Accord de Seconde superfluë.

Ce n'est pas sans raison que nous disons, que l'Accord de la *Seconde superfluë* tire son origine *par emprunt* de celui de la *Septiéme* d'une

Dominante tonique, puisque le lieu que la *sixiéme Notte* occupe en ce cas, est celui où devroit être placée cette *Dominante tonique*; les Sons affectez à l'Accord de la Septiéme de cette *Dominante* n'y étant aucunement alterez, & leur progression, tant à l'égard de la *Dissonance majeure*, qu'à l'égard de la *mineure*, étant toûjours conforme à celle qui leur est déterminée naturellement. De plus, si le choix de l'une de ces deux Nottes est arbitraire dans le milieu d'une Piece, lorsque l'on veut faire entendre avec l'une d'elles les Sons affectez à l'Accord de la Septiéme de la *Dominante tonique*, l'on n'est cependant plus le maître de la suite de l'Harmonie, qui doit être conforme en tout à celle de cet Accord de la Septiéme; ainsi l'*Accord parfait* de la *Notte tonique* doit suivre également l'un & l'autre Accord.

EXEMPLES.



Il se trouve dans ces *Accords par emprunt* deux *Dissonances majeures*, & deux *mineures*, dont celles qui sont étrangeres proviennent du

changement de la *Dominante tonique* en la *sixiéme Notte*, où l'on voit que les *mineures* descendent toûjours, mais que la *majeure* étrangere ne monte pas toûjours, comme cela se devroit si elle étoit *Notte sensible*; Voyez le Guidon H, où l'on peut faire monter cette *Dissonance majeure*, & où on le doit même, lorsque la *Dissonance mineure* C, ou A, se rencontre dans la Basse.

Remarquez que la difference de ces deux Exemples ne consiste que dans la *sixiéme Notte*, au lieu de la *Dominante tonique* A, & que la suite des Dissonances qui se trouvent dans l'un & l'autre Exemples est toûjours la même, sans que la Modulation en soit aucunement alterée.

De cet Accord de *Seconde-superfluë* formée du changement de la *Dominante* en la *sixiéme Notte*, provient une pareille difference dans tous les Accords dérivez de celui de la Septiéme d'une *Dominante tonique*.

Si la *Notte sensible* doit porter l'Accord de la *fausse-Quinte*, celui de la *Septiéme diminuée* qui s'y trouve ne provient que de ce changement, en y joignant cette 7e, au lieu de la 6e. Basse.

Pareillement la *Tierce mineure* se joint à l'Accord du *Tri-Ton* d'une *quatriéme Notte*, au lieu de la *Seconde* C.

La *fausse-Quinte* se joint à l'Accord de la *petite Sixte* d'une *seconde Notte*, au lieu de la *Quarte* D.

La *Quarte* se joint à l'Accord de la *Quinte-superfluë* de la *Mediante*, au lieu de la *Tierce* F.

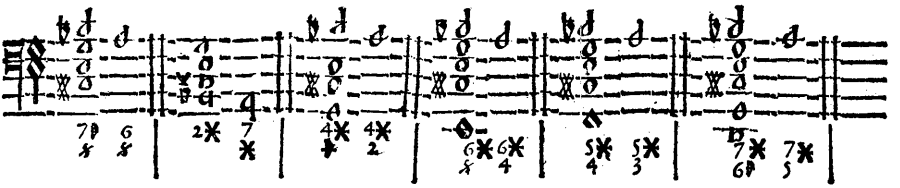
La *Sixte mineure* se joint à l'Accord de la *Septiéme-superfluë* de la *Notte tonique*, au lieu de la *Quinte* G.

Pour mieux connoître cette difference, il faut prendre à part les quatre Basses superieures, pour les faire servir de Basse chacune à leur tour, pendant que les autres serviront de Dessus.

Pour ce qui est des deux Basses inferieures, l'on sçait que les *Accords par supposition* qu'elles portent, les empeschent de pouvoir servir de Dessus, chacune devant être entenduë en particulier avec les quatre superieures; car elles ne feroient pas un bon effet l'une avec l'autre.

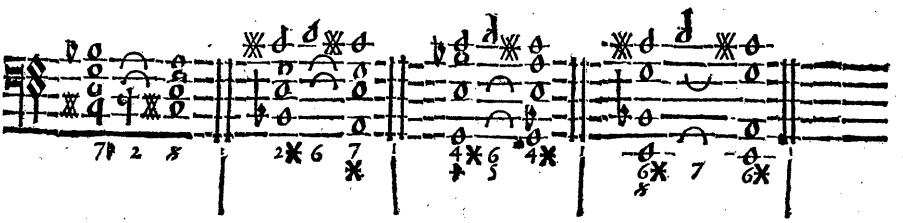
L'on peut faire descendre seule la nouvelle *Dissonance mineure* introduite par ce changement, où pour lors l'Accord de la *Septiéme* de la *Dominante tonique* subsiste ensuite dans sa composition naturelle.

EXEMPLE.



L'on peut faire encore monter ſeule la *Notte ſenſible* dans les Accords ſeulement qui peuvent ſe renverſer, & non pas dans les deux derniers qui ſont *par ſuppoſition*; mais aprés l'avoir fait monter, elle doit reprendre ſa place dans l'Accord de la *Septiéme* de la *Dominante tonique*.

EXEMPLE.



Tous ces Accords *par emprunt*, & celui de la *Quinte-ſuperfluë* ne peuvent ſe pratiquer que dans les *Tons mineurs*, comme nous l'avons déja dit, chacun de ces Accords ayant une Notte particuliere affectée dans la Baſſe qui ne change jamais; ce que nous expliquons plus amplement au Chap. XXXV. Il y a encore quelques *Licences* dont on peut s'inſtruire au ſecond Livre, Chap. XIII. & XVIII.

CHAPITRE TRENTE-QUATRIE'ME.

Du Chromatique.

DAns la Mélodie, le *Chromatique* consiste en une suite de Chant qui procede par semi-Tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui produit un effet merveilleux dans l'Harmonie, parce que la plûpart de ces semi-Tons, qui ne sont pas dans l'ordre diatonique, causent à tout moment des Dissonances qui suspendent ou qui interrompent les conclusions, & donnent même de la facilité à remplir les Accords de tous les Sons qui les composent, sans déranger l'ordre diatonique des Parties superieures.

Le *Chromatique* n'est en usage que dans les Tons mineurs; il est plus difficile à comprendre lorsque les Parties descendent, que lorsqu'elles montent.

ARTICLE PREMIER.

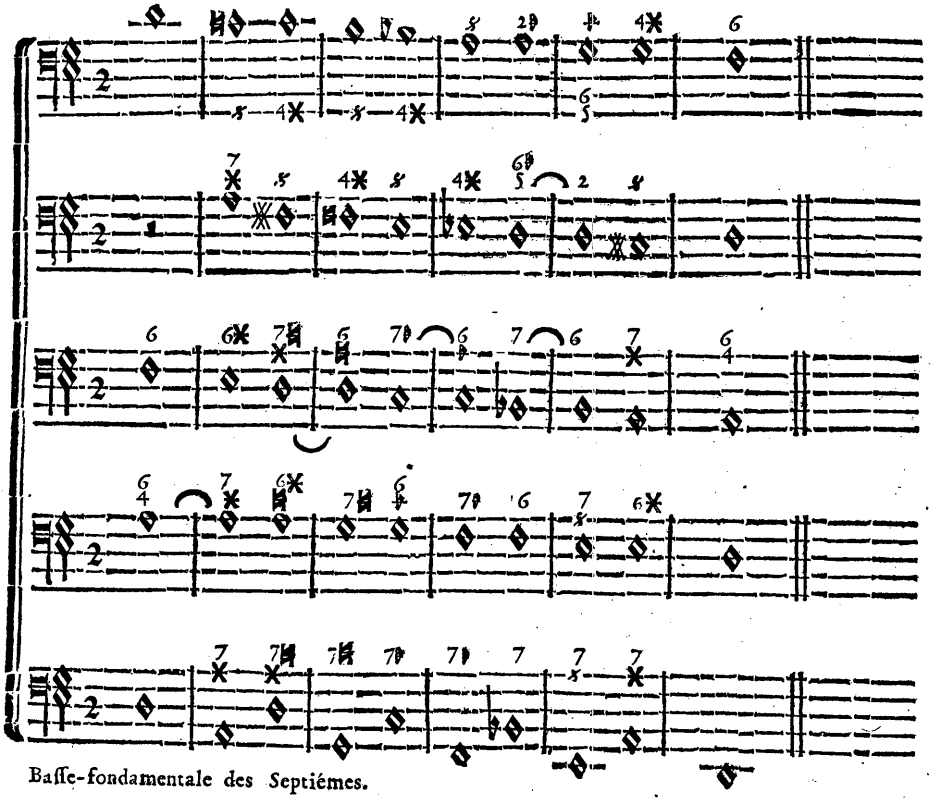
Du Chromatique en descendant.

Lorsqu'on a donné commencement au *Chromatique* dans un certain *Ton*, en faisant descendre une Partie quelconque par semi-Tons, on peut le poursuivre consecutivement dans ce même *Ton*, dans celui de sa *Dominante*, & plus précisément dans celui de sa *quatriéme Notte*. La *Notte tonique* de ce premier *Ton* devenant pour lors *Dominante*; ainsi par enchaînement chaque *Notte tonique* peut devenir *Dominante* du *Ton* dans lequel on entre, sans trop s'écarter neanmoins de celui par lequel on a commencé; car dès que l'on trouve jour à y rentrer, il faut en profiter.

C'est d'abord par le moyen des *Nottes toniques* qui deviennent consecutivement *Dominantes*, que l'on peut prendre une intelligence sensible du *Chromatique*.

Après avoir passé de la *Notte tonique* à sa *Dominante*, l'on revient ensuite à cette *Notte tonique* en la rendant *Dominante*; & ainsi en suivant la regle des Septiémes, Chap. XXI. & faisant proceder les Parties superieures en descendant par autant de semi-Tons qu'il sera possible, chacun de ces semi-Tons formant avec la Basse-fondamentale la *Tierce* ou la *Septiéme*, ou quelquefois la *fausse-Quinte* de la Notte qui porte neanmoins un Accord de Septiéme; l'on ne trouvera de difference entre le *Chromatique* & nos regles ordinaires, qu'en ce que la *Notte sensible* peut descendre ici d'un semi-Ton, au lieu qu'elle doit toûjours monter; mais le Son où elle doit monter est toûjours sous-entendu dans l'Accord, & ce n'est qu'en consequence du *Chromatique*, que l'on peut prendre cette liberté.

EXEMPLE.



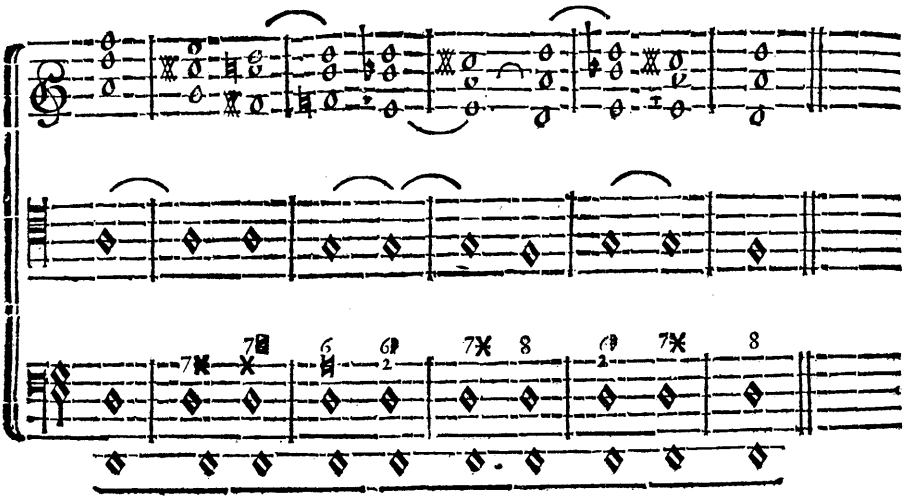
Basse-fondamentale des Septiémes.

Les ♮ quarres que nous joignons ici aux 7, servent à rendre mineur l'Intervale qui se ttouvoit auparavant majeur, comme on peut le remarquer dans les Parties.

Si l'on fait servir chaque partie de Basse à son tour, en retranchant pour lors la Fondamentale, l'on trouvera d'abord une suite de 7, & de 6, pareille à celle qui dérive de la Progression fondamentale des 7; avec la difference du *Chromatique* que nous y observons. L'on verra ensuite comment les *Tri-Tons* & les *fausses-Quintes* tiennent lieu de 2, & de $\frac{6}{5}$, & comment ces Intervales servent à se sauver les uns les autres par le moyen du *Chromatique* ; La *Notte sensible* descendant par tout, excepté à la fin, au lieu de monter.

Voici une autre maniere de pratiquer le Chromatique sur une *Notte tonique* qui tient ferme, ou qui reste sur le même degré dans la Basse.

EXEMPLE.



L'on peut appeller ceci, *Point d'Orgue.*

La *Notte ſenſible* a preſque toûjours lieu dans le *Chromatique* ; ainſi l'on peut y employer tous les Accords où la *Diſſonance majeure* ſe fait entendre, comme ceux que nous venons de voir ; de plus celui de la *Seconde-ſuperfluë*, ſes dérivez, & ſur tout celui de la *Quinte-ſuperfluë*, lorſqu'on veut rompre une *Cadence*, ſelon ce qu'on a pû remarquer dans l'Exemple que nous en avons donné au Ch. XXXI. où la *Notte ſenſible* deſcend d'un ſemi-Ton. Sçachant donc à preſent la compoſition de tous les Accords *ſuperflûs* ou *diminuez par emprunt* ou *par ſuppoſition*, l'on pourra les employer par tout où l'on ſentira que la *Notte ſenſible* pourra avoir lieu, ſans éviter cependant de faire entendre l'*Accord parfait*, ou celui de la *Septiéme* & leur dérivez, lorſqu'on les trouve ſous ſes pas, en obſervant encore, autant qu'il ſera poſſible, un ordre diatonique dans les Parties ſuperieures.

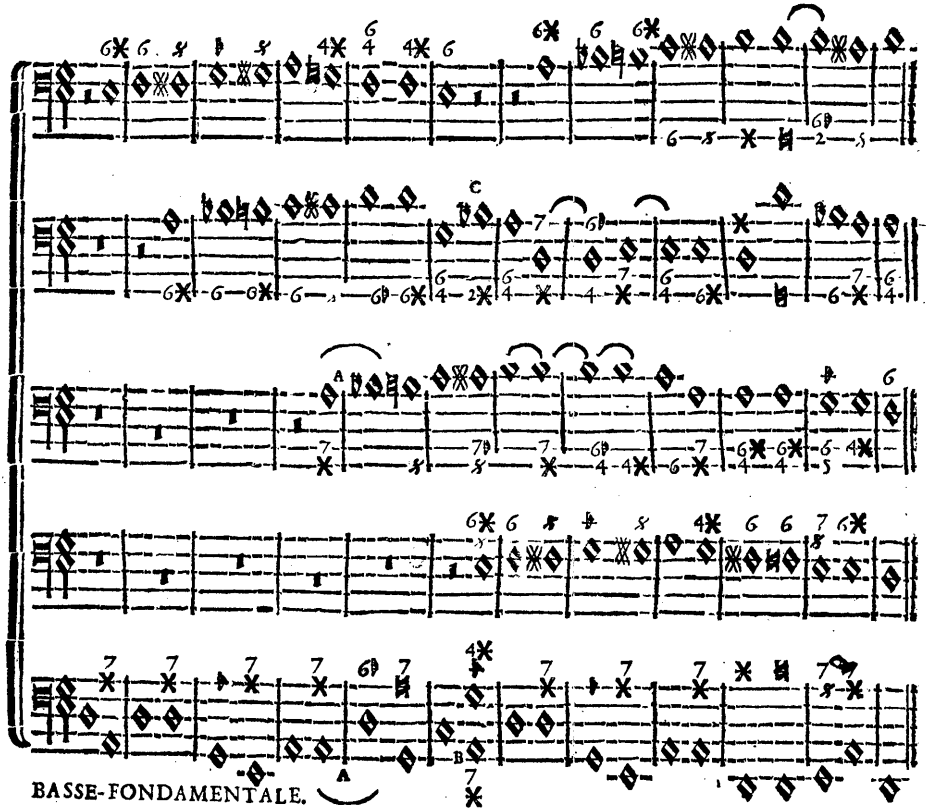
ARTICLE SECOND.

Du Chromatique en montant.

Le *Chromatique* peut encore ſe pratiquer en montant ; mais il n'a pas pour lors la triſteſſe du premier, & l'Harmonie qui en provient, s'unit parfaitement avec la Fondamentale.

EXEMPLE.

EXEMPLE.



B. Cette Notte, quoique fondamentale, ne peut avoir lieu pendant que la Notte C, en emprunte le fondement.

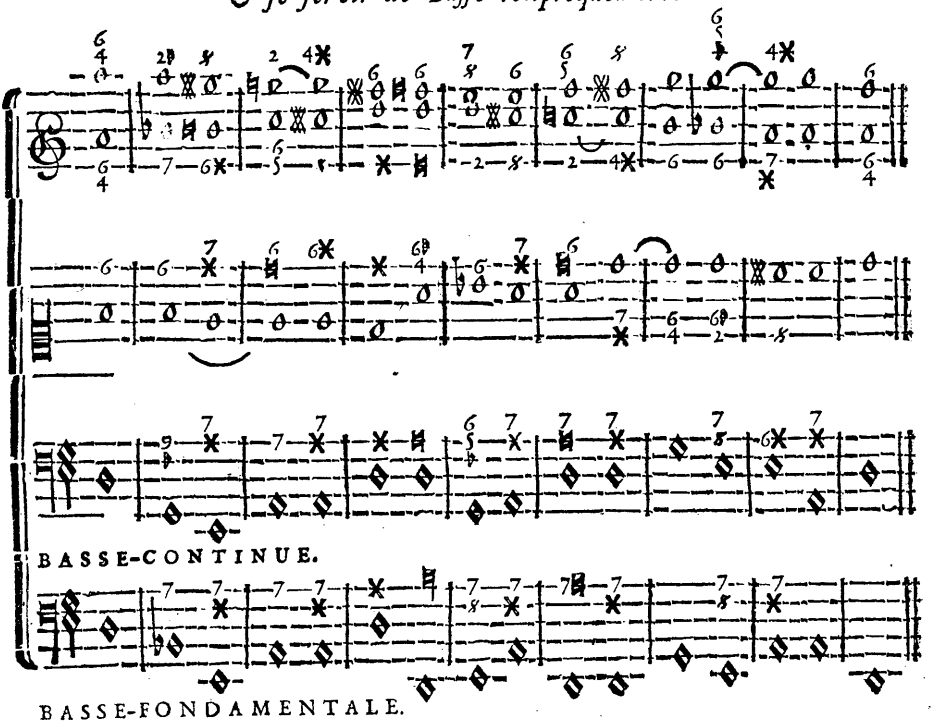
A. *Cadence rompuë.*

EXEMPLE

De deux Parties qui montent & qui descendent en même temps, par semi-Tons.

Tournez pour voir l'Exemple.

Les trois Parties ſuperieures peuvent ſe renverſer entr'elles, & ſe ſervir de Baſſe reciproquement.



Remarquez bien que tous ces ſemi-Tons que nous employons dans le *Chromatique*, ne conſiſtent que dans la *Sixiéme* & la *Septiéme Notte du Ton* que l'on traite, en ce que dans les *Tons mineurs* la *Notte ſenſible* devant être diminuée d'un ſemi-Ton pour deſcendre, & la *ſixiéme Notte* devant être augmentée pareillement d'un ſemi-Ton pour monter, l'on peut faire paſſer ces Nottes ſur l'un & l'autre Intervale, tant en montant qu'en deſcendant.

Pour achever de ſe convaincre ſur la verité des Regles contenuës dans ce Livre, il eſt à propos d'en confronter le détail avec la recapitulation que nous en donnons au ſecond Livre, Chap. XVIII. où l'on trouve tous les Accords avec leurs differentes ſuites, & tous les differens Chants qui peuvent être mis en uſage.

Voyez encore les obſervations que nous faiſons ſur l'établiſſement des Regles, elles ne peuvent être que tres-utiles.

L'on trouvera dans le Chap. XLIV. un Exemple du Chromatique, avec des Accords par ſuppoſition & par emprunt qui font un fort bon effet.

CHAPITRE TRENTE-CINQUIE'ME.

De la maniere de pratiquer tout ce qui a été dit jusqu'à present.

ARTICLE PREMIER.

De la Progression de la Basse.

IL faut d'abord composer une Basse avec le plus beau Chant que l'on puisse s'imaginer, dans un *Ton* qui soit familier, duquel on puisse passer à plusieurs autres qui soient également familiers, selon ce qui en a été dit au Chap. XXIV. Cette Basse doit être remplie de *Cadences parfaites* aussi souvent que l'on peut ; car c'est la Progression naturelle à une Basse, qui doit proceder par des Intervales consonans, plûtôt que par des diatoniques ; les *Cadences rompuës* & *irregulieres* ne devant y être admises qu'autant que l'on sçait les distinguer, & que l'on sent qu'elles peuvent être employées, soit pour éviter de trop frequentes *Cadences parfaites* dans un même *Ton*, par le moyen de la *rompuë* (diversité tres-agreable en ce cas) soit encore pour faire reposer le Chant sur une *Dominante tonique*, ou même sur la *Notte tonique*, par le moyen de la *Cadence irreguliere*, (autre diversité qui entretient l'Auditeur dans des suspensions agreables.) L'on ne doit pas moins essayer de faire entrer dans cette Basse, de ces Progressions sur lesquelles on peut faire entendre une suite d'Harmonie dérivée de celle des differentes *Cadences*, selon les Exemples que nous en avons donné, sans oublier les Progressions de 7, 7 & 6, 2 & 6, 4, 4✱, 2✱, 9, 11, 5✱, & 7✱.

Chaque Notte de la Basse doit nous representer un *Temps*, & chaque Accord de même ; de sorte qu'une Ronde peut se partager en quatre Noires pour en former quatre *Temps*, supposant que la mesure sera pour lors *à quatre Temps*.

Comme il peut se trouver des Personnes, qui, se méfiant de leur force, craindront de ne pouvoir composer une bonne Basse ; il est à propos de les avertir (si elles n'ont pas ce goût naturel qui nous fait inventer divers Chants qui sont toûjours agreables) qu'elles ne pourront se tromper en faisant proceder la Basse indifferemment sur toutes les Nottes d'un *Ton*, en preferant les plus petits Intervales aux plus grands, comme monter de 3, plûtôt que descendre de 6, &c. en se souvenant que la Notte sensible veut être suivie de la *Tonique*, au *Chromatique* près ; qu'il faut faire entendre une *Cadence finale* avant

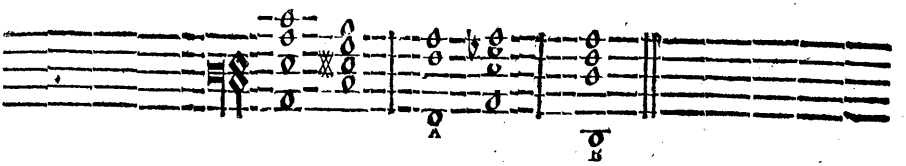
que de passer dans un autre *Ton*, & proceder dans ce *Ton* à peu-prés comme dans l'autre, ainsi de *Ton* en *Ton*, selon ce qui en a été dit aux Chapitres XIII. XIV. XV. XVI. XXIV. & XXV. De plus, comme la Notte qui termine les *Cadences parfaites*, *rompuës* ou *irregulieres*, doit être entenduë dans le premier *Temps* de la mesure, il faut composer la Basse, de façon que cette regularité y soit observée; & au cas que le contraire se rencontre dans la premiere *Cadence*, & que l'on ne veüille pas changer le Chant de la Basse, il n'y a qu'à la faire commencer par un autre *Temps* que par celui où elle aura commencé; c'est à dire, que si elle a commencé par le premier *Temps*, il n'y a qu'à la faire commencer par le second, ou par le troisiéme *Temps*; ou bien si elle a commencé par le second ou par le troisiéme, il n'y a qu'à la faire commencer par le premier, &c. & si cela se trouve au milieu de la Piece, il faut pour lors ajoûter ou retrancher une ou deux Nottes, selon le cas; en observant encore que les *Cadences* se fassent sentir de deux en deux mesures, ou de quatre en quatre; bien que l'on puisse transgresser cette derniere Regle, lorsque le bon goût nous le dicte, ou lorsque nous y sommes forcez par des paroles, sur lesquelles nous nous guidons pour lors.

ARTICLE SECOND.

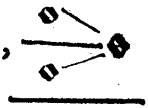
De l'usage des Accords consonans & dissonans.

L'*Accord parfait* doit servir pour commencer, pour finir, & pour toutes les *Cadences* qui se trouvent au milieu d'une Piece, il peut encore avoir lieu dans une Progression diatonique de la Basse, aussi-bien que ses dérivez, qui sont l'Accord de 6, & celui de 6-4, en remarquant que dans de pareilles Progressions, les Accords consonans & les dissonans sont entre-lassez. Voyez l'Exemple de l'Octave, Chapitre XI. & celui des 6es, Chapitre XVI. Il faut faire ensorte que toutes les Dissonances soient *preparées* & *sauvées* selon les regles; ce qui ne demande pas une grande attention, lorsque l'on possede parfaitement la suite des Accords. L'on sçait d'ailleurs qu'elles peuvent n'être pas *preparées* aprés *l'Accord parfait* de la *Notte tonique* seulement, sur elle ou sur ses dérivez; pourvû que le *Ton* ne change pas, bien qu'il puisse changer, lorsque la Basse monte de 3. pour descendre ensuite de 5.

EXEMPLE.



Lorſque la Baſſe monte de 3. pour deſcendre enſuite de 5, & que le *Ton* change, ſi le premier eſt *majeur*, celui où l'on paſſe eſt *mineur* A; Ou au contraire, ſi le premier eſt *mineur*, celui où l'on paſſe eſt *majeur* B, les lignes qui traverſent d'une Notte à l'autre;

Ainſi,  font voir que la Diſſonance formée de la Notte qui eſt à la droite de la ligne, n'eſt point *preparée*, & la Progreſſion que le Deſſus doit tenir en ce cas.

L'on peut uſer à diſcretion du renverſement de ces Progreſſions fondamentales.

Il ne faut point encore déranger l'ordre diatonique des Parties ſuperieures, hors que ce ne ſoit pour rendre un Accord plus complet, ou pour remettre une Partie au deſſus de la Baſſe, ou dans ſa portée naturelle; & il faut éviter, en ce cas, de faire entendre deux *Octaves* ou deux *Quintes* de ſuite, excepté qu'elles ne ſoient renverſées.

Les Parties qui montent ou qui deſcendent enſemble doivent être diſpoſées par *Tierce* ou par *Sixte*, & le moins qu'il ſe peut par *Quarte*, jamais par *Octave*, ni par *Quinte*; c'eſt à dire, que deux Parties quelconques qui feront *Tierce* ou *Sixte* enſemble, pourront les faire encore dans l'Accord ſuivant, & ainſi de ſuite.

Quand une Partie monte ou deſcend diatoniquement, pendant qu'une autre procede par un Intervale conſonant, cela eſt toûjours bon, en attendant une explication plus juſte.

Souvenez-vous que la ſuite des Accords qui eſt contenuë dans un *Ton*, eſt la même dans tous les autres Tons, n'y ayant pour cela qu'à diſtinguer celui dans lequel on eſt, pour donner à chaque Notte l'Accord qui lui convient ſelon le rang qu'elle tient dans ce *Ton*; puiſque la *ſeconde Notte*, la *Mediante*, la *Dominante*, &c. tiennent toûjours le même rang dans chaque *Ton*, & portent toûjours le même Accord.

ARTICLE TROISIE'ME.

Des Dissonances majeures causées par la Notte sensible, & des Nottes sur lesquelles elles se font.

1°. Le *Tri-Ton* ne se fait que sur la *quatriéme Notte*, lorsque cette Notte descend ensuite sur la *Mediante* ou sur la *Notte tonique*.

2°. La *fausse-Quinte* ne se fait que sur la *Notte sensible*, lorsque cette Notte monte ensuite sur celle du *Ton*, ou quelquefois sur la *Mediante*.

3°. La *petite Sixte majeure* ne se fait que sur la *seconde Notte du Ton*, & lorsque la *Sixte* est *mineure*, c'est ordinairement sur la *sixiéme Notte*.

4°. La *Tierce majeure* ne peut se rencontrer avec la *septiéme*, formant ensemble un Intervale de *Tri-Ton* ou de *fausse-Quinte*, que sur la *Dominante tonique*. Ces quatre Dissonances sont les plus usitées.

5°. La *septiéme superfluë* ne se fait que sur la *Notte tonique*, qui reste sur le même degré, pour preparer & sauver cette Dissonance.

6°. La *cinquiéme superfluë* ne se fait que sur la *Mediante* des *Tons mineurs*, comme il a été dit ailleurs.

7°. La *seconde superfluë* ne se fait que sur la *sixiéme Notte des Tons mineurs*, & cette Notte doit descendre ensuite.

8°. La *septiéme diminuée* ne se fait que sur la *Notte sensible*; aprés quoi cette Notte doit monter.

9°. Les autres Dissonances dérivées de ces deux dernieres se font sur les mêmes Nottes, que celles dont l'Accord ne differe que de la *Dominante* à la *sixiéme Notte*, dans les *Tons mineurs* seulement.

ARTICLE QUATRIE'ME.

Des Dissonances mineures.

1°. La *onziéme heteroclite*, dite *Quarte*, peut se faire sur toutes les Nottes qui doivent porter des *Accords parfaits* ou de *Septiéme*, pourvû que ceux-ci suivent immediatement après, en exceptant de cette Regle la premiere & la derniere Notte d'une Piece; & de cette maniere, elle se trouvera toûjours *préparée*, en remarquant deux choses.

La premiere, que si l'on tombe sur un *Accord parfait* aprés l'un de ses dérivez, ces deux Accords n'étant qu'un même, la *Onziéme* ne peut y être entenduë.

La seconde est, de donner toûjours la *Sixte* à la Notte qui monte de *Tierce* sur celle où l'on veut faire cette *Onziéme*.

2°. La *Septiéme* ou la *Dissonance majeure* ne se fait point entendre, aime à être *preparée* par *l'Octave*, par la *Quinte*, par la *Sixte*, par la *Tierce* ou par la *Sixte*, & même par la *Quarte*; Consonance provenant de l'Accord de *Sixte-Quarte* d'une *Dominante tonique*, selon les differentes progressions de la Basse.

3°. La *Neuviéme* doit être toûjours *preparée* par la *Tierce* ou par la *Quinte*, selon la differente progression de la Basse; elle peut l'être encore par la *fausse-Quinte*.

4°. La *Onziéme* doit l'être aussi par la *Quinte*, & quelquefois par la *Septiéme*; mais rarement, quand elle est *heteroclite*, elle peut l'être par toutes les Consonances, & encore par la *Septiéme* & par la *fausse-Quinte*.

5°. La *Seconde* qui est *preparée* dans la Basse, peut être précedée dans le Dessus, d'une Consonance quelconque, pendant que la Basse tient & reste sur le même degré. Au reste, toutes les Dissonances doivent être *sauvées*, comme il a été dit.

L'on peut retrancher de tous les Accords dissonans l'un des deux Sons qui forment ensemble la Dissonance, & n'y faire que l'*Accord parfait*, ou l'un de ses dérivez.

ARTICLE CINQUIE'ME.

Des Consonances qui doivent être preferées, lorsqu'il s'agit de les doubler.

Il n'y a qu'à compter les Consonances par ordre, ainsi l'*Octave*, la *Quinte*, la *Quarte*, la *Tierce* & la *Sixte*, pour sçavoir distinguer que l'on doit preferer l'*Octave* à la *Quinte*, & ainsi de suite; en remarquant que l'*Octave* est déja une replique, & que dans l'Accord consonant de la *Sixte*, *l'Octave* de la *Tierce* ou de la *Sixte* est aussi bonne que celle de la Basse.

ARTICLE SIXIE'ME.

De la Mesure & du Temps.

Une Musique sans mouvement perd toute sa grace, on ne peut même inventer de beaux Chants sans ce mouvement; il ne faut donc pas seulement s'attacher à faire des Accords, il faut de plus que le Chant des Parties, dont ces Accords sont composez, ait un cer-

tain mouvement où l'on puisse distinguer une Cesure, une Section, une Cadence, une Syllabe longue d'une breve, & les *Temps* où la Dissonance doit être employée; le tout devant se faire sentir dans le premier instant du premier *Temps* d'une *Mesure*. Voyez le premier Chap. & dans le second Livre, les Chap. XXVI. XXVII. XXVIII. & XXIX.

ARTICLE SEPTIE'ME.

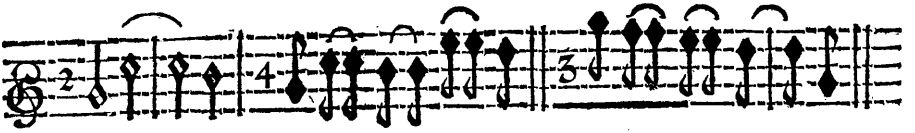
De la Syncope.

Pour suivre l'ordre naturel de la *Mesure*, il faut que la valeur de chaque Notte commence & finisse dans l'espace de chaque *Temps*. Cependant une Notte qui aura commencé dans le premier instant du *Temps bon*, pourra rester sur le même degré autant de temps que le goût le permettra, que le Son en soit permanent, ou non; mais dès qu'une Notte commence dans un autre temps, & que la moitié de sa valeur se fait entendre dans le *Temps bon* suivant, cela heurte l'oreille, & l'on dit pour lors qu'elle est *syncopée*. Or cette Notte syncopée peut se distinguer de quatre façons.

La premiere, lorsque la Notte se trouve partagée en deux valeurs égales par la barre qui separe les *Mesures*; Ainsi.

La seconde, lorsque deux Nottes d'une égale valeur qui se suivent en même degré sont liées par un demi cercle fait ainsi, ⌒ *ou* ainsi ◡; ce qui marque que le Son de ces deux Nottes doit être permanent.

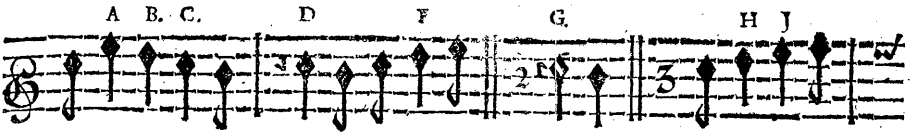
EXEMPLE.



La troisiéme, lorsqu'une Notte est précedée d'une autre qui ne vaut que la moitié du premier Temps, ou lorsqu'elle est précédée d'un caractere qui marque un silence de pareille valeur; supposé que cette Notte précédée ainsi, anticipe dans le *Temps* suivant.

EXEMPLE.

EXEMPLE.



Les Nottes A. B. C. D. F. G. H. & J. sont *syncopées.*

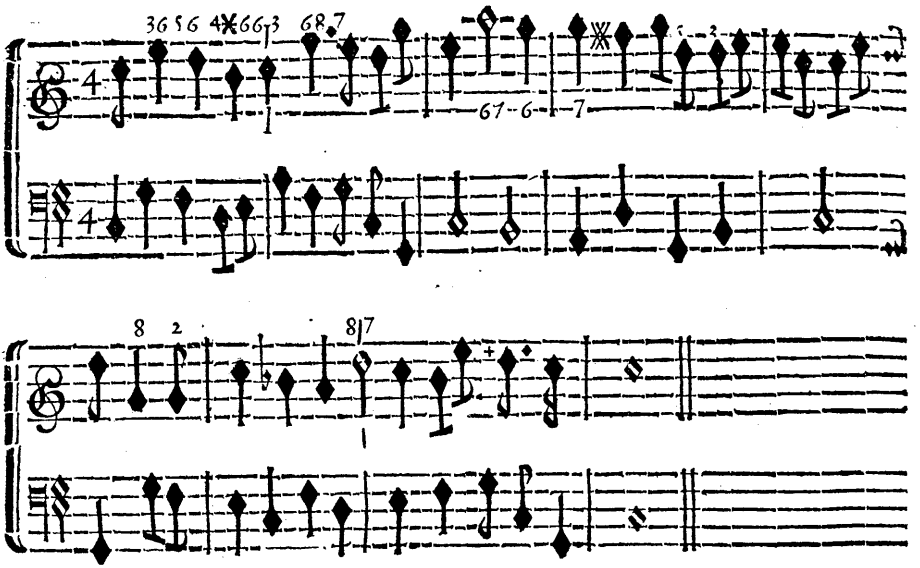
La quatriéme, lorſqu'on fait repeter deux Nottes en même degré, dont la valeur eſt égale, & dont la premiere frape dans le *Temps mauvais*, & la ſeconde dans le *Temps bon*, au lieu de les lier, ſoit pour l'application des paroles, ſoit pour rendre l'*Air* plus vif ou plus gay.

EXEMPLE.

Pour qu'une Notte ſoit *ſyncopée*, il faut non ſeulement qu'elle commence dans un *Temps mauvais*, ou dans la ſeconde moitié du premier *Temps*; mais il faut encore que ſa valeur puiſſe ſe partager en deux parties égales, dont l'une frape dans le premier *Temps*, & l'autre dans le *Temps* ſuivant; & au lieu de ne ſe ſervir que d'une Notte pour la *ſyncope*, l'on peut en prendre deux, dont chacune repreſente la moitié de cette Notte *ſyncopée*, pouvant les faire repeter, ou en rendre le Son permanent, en les liant avec le demi cercle; ce qui fait qu'elles ne s'expriment pour lors que comme une Notte, dont la valeur égaleroit celle de ces deux Nottes.

On doit laiſſer au Compoſiteur la liberté de ſe ſervir de ces differentes manieres de *ſyncoper*; (c'eſt le ſentiment des plus habiles Maîtres,) elles ſont également en uſage dans l'Harmonie & dans la Melodie; dans l'Harmonie pour faire entendre les Diſſonances *preparées*; & dans la Melodie pour rendre le Chant plus expreſſif, ſans changer l'eſpece de l'Intervale entendu dans l'une & dans l'autre Notte de la *ſyncope*, ou dans la même Notte *ſyncopée.*

EXEMPLE.



Les chiffres qui ne marquent que des Consonances, ainsi 3. 6. &c. font voir que la *Syncope* n'est employée que pour le goût du Chant; & ceux qui marquent une Dissonance après la Consonance, font voir que cette *Syncope* sert à l'Harmonie.

L'on peut faire *syncoper* la Basse de même que le Dessus, ensemble ou separément quant à la Melodie; mais quant à l'Harmonie cette Basse ne peut *syncoper* que dans les Accords de 2, ou de 4✱, ou encore de *septiéme-superfluë*.

Pour que la *Syncope* soit observée exactement dans l'Harmonie, il faut que la valeur de la Consonance qui *prepare* & qui *sauve*, & que la Dissonance *preparée* soit égale, autant que cela se peut, ceci ne souffrant d'exceptions que dans la mesure à *trois Temps*, où il se trouve deux *Temps mauvais*; de sorte que la Consonance qui *prepare* ou qui *sauve* peut contenir, en ce cas, le double ou la moitié de la valeur de la Dissonance *preparée*.

Lorsqu'il se trouve plusieurs Dissonances de suite, il n'y a que la premiere qui puisse s'assujettir à la regle d'être *preparée* dans les *Temps mauvais*, & d'être entenduë dans le *bon*.

Dés qu'une Dissonance ne peut être *preparée*, la *Syncope* n'y a plus de part; mais il faut y observer, autant que cela se peut, une Progression diatonique depuis la Consonance qui précéde la Dissonance jusqu'à la Consonance qui sauve, & une égalité de valeur

dans chacune des Nottes qui les forment, bien que cette égalité ne soit pas si necessaire ici que dans la *Syncope*, & que la Progression diatonique de la Consonance qui passe à la Dissonance non preparée ne doive pas servir de regle generale, sur tout à l'égard de la *Septiéme*, de la *fausse-Quinte*, & de toutes les *Dissonances majeures*.

CHAPITRE TRENTE-SIXIE'ME.

De la Composition à deux Parties.

MOins il y a de Parties dans une Piece de Musique, plus les Regles en sont rigoureuses ; de sorte que certaines *Licences* permises dans les quatre Parties peuvent devenir fautes, lorsqu'on diminuë le nombre de ces Parties.

1°. Il faut distinguer à present les Consonances en *parfaites* & en *imparfaites*.

Les *parfaites* sont l'Octave & la Quinte, n'étant pas permis ici de faire deux Octaves ni deux Quintes de suite, quand même elles seroient renversées.

La Quarte est aussi une Consonance *parfaite* ; mais comme elle ne convient gueres dans une composition à deux, nous nous contenterons de prescrire la maniere dont elle doit y être employée.

Les *imparfaites* sont la Tierce & la Sixte, pouvant en faire plusieurs de suite, & les entre-mêler, sans craindre de manquer ; pourvû qu'on ne s'écarte pas de la bonne *Modulation*.

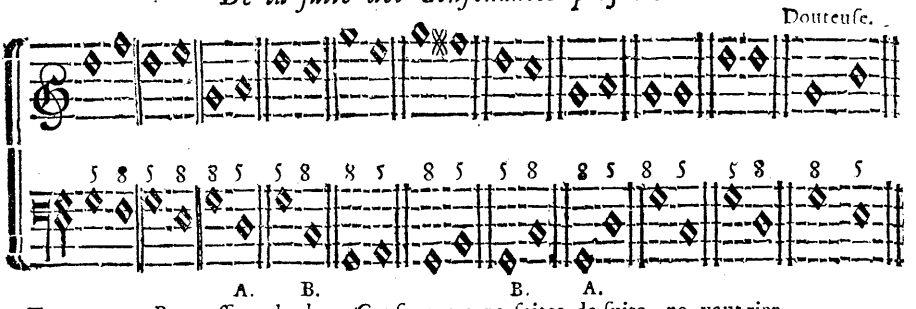
Quand on passe d'une Tierce à une Sixte, ou d'une Sixte à une Tierce, & que la progression des Parties est consonante, il faut faire ensorte qu'elle soit contraire ou renversée ; c'est à dire, que l'une monte, pendant que l'autre descend.

Il est bon de passer, autant que l'on peut, d'une *Consonance parfaite* une *imparfaite*, & de celle-ci à l'autre.

L'on ne peut gueres passer d'une *Consonance parfaite* à une autre, ou à une *imparfaite*, ou encore de celle-ci à une *parfaite*, que lorsqu'une Partie procéde diatoniquement, pendant que l'autre fait un Intervale consonant ; & il est bon même que la progression des Parties soit contraire en ce cas.

EXEMPLE

De la ſuite des Conſonances parfaites.



Toute autre Progreſſion de deux Conſonances parfaites de ſuite, ne vaut rien.

Les meſures marquées d'un A, ſe reſſemblent, auſſi-bien que celles qui ſont marquées d'un B.

2°. L'on peut faire paſſer une Partie par autant d'Intervales conſonans que l'on veut, pendant que l'autre reſte ſur le même degré; bien entendu que les deux Parties s'accorderont toûjours enſemble.

3°. L'on peut dire que tous les paſſages de l'Octave à la Tierce, de la Quinte à la Tierce, & à la Sixte, de la Sixte à la Tierce, & de la Tierce à la Sixte, ſont bons.

4°. Les paſſages de l'Octave à la Quinte ſont bons, pourvû que la progreſſion des Parties ſoit contraire; cependant celui où la Baſſe deſcend diatoniquement, ne vaut rien.

5°. Ceux de l'Octave à la Sixte ſont bons, pourvû que la progreſſion des Parties ſoit contraire, lorſqu'elles ſont chacune un Intervale conſonant, bien que tout ſoit bon quand la Baſſe deſcend de Tierce.

6°. Ceux de la Sixte à l'Octave ſont bons, exepté lorſque la Baſſe monte diatoniquement, lorſque le Deſſus deſcend de même, ou lorſque les deux Parties ſont chacune un Intetvale conſonant.

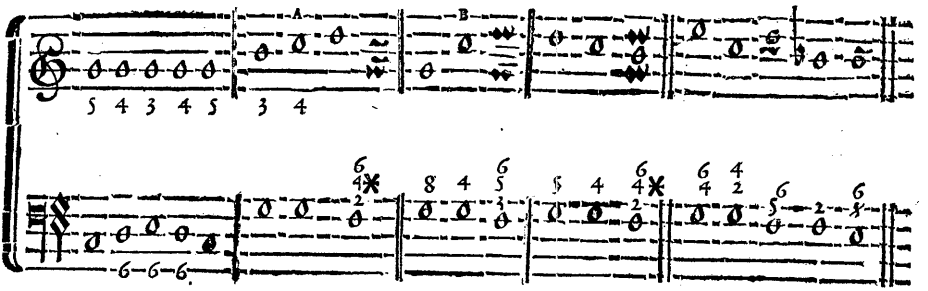
7°. Ceux de la Sixte à la Quinte ſont bons, excepté lorſque le Deſſus monte diatoniquement, lorſque la Baſſe deſcend de même, ou lorſque les deux Parties ſont chacune un Intervale conſonant.

8°. Ceux de la Quinte à l'Octave ſont bons, excepté lorſque la Baſſe monte diatoniquement, ou lorſque les deux parties ſont chacune un Intervale conſonant.

9°. Ceux de la Tierce à l'Octave ſont bons, excepté lorſque la Baſſe deſcend diatoniquement; en obſervant encore que la progreſſion des Parties ſoit contraire, lorſque la Baſſe monte de Quinte.

10°. Ceux de la Tierce à la Quinte ſont encore bons, pourvû que la progreſſion des Parties ſoit contraire aux endroits où la Baſſe monte de Seconde, de Tierce & de Quarte; & il faut même la faire monter de Quarte, plûtôt que de la faire deſcendre de Quinte, autrement cette progreſſion ne vaudroit rien.

11°. Pour ce qui eſt de la Quarte; voici un Exemple de toutes les Conſonances qui peuvent la préceder, & la ſuivre.



Les Guidons marquent les differentes Conſonances, & même les Diſſonances qui peuvent ſuivre cette Quarte; les chiffres qui ſont entre les deux Parties marquent la même choſe, & ceux qui ſont au deſſous de la Baſſe marquent les Accords qui doivent être employez en ce cas.

Prenez garde que les Guidons des Exemples A, & B, marquent deux Accords differens, celui du *Tri-Ton* ou celui de la *grande Sixte*, l'un ne pouvant être employé, quand l'autre a lieu.

Toute autre progreſſion que celles qui viennent d'être preſcrites, n'eſt point bonne; & ſur tout, remarquez qu'elles ſont fondées ſur la preference que l'on doit donner naturellement aux plus petits Intervales, c'eſt à dire, que comme monter de Sixte ou deſcendre de Tierce, c'eſt la même choſe, l'on doit preferer la progreſſion de Tierce en deſcendant, ainſi des autres progreſſions qui ont un même rapport, excepté que le bon goût ne demandât le contraire aux endroits où l'on appercevroit que cela n'attaqueroit point le fond de nos Regles.

Ces Regles ſont également juſtes pour tous les Tons, ſoit qu'une Tierce ou une Sixte ſe trouvent majeures ou mineures.

Les autres Regles qui concernent les quatre Parties, tant à l'égard de la progreſſion naturelle aux Tierces majeures & mineures, que de celles des Diſſonances, doivent être également obſervées par tout.

Quand on poſſede une fois la connoiſſance de la bonne Modulation, l'on obſerve preſque toutes ces Regles, ſans être obligé d'y donner une grande attention.

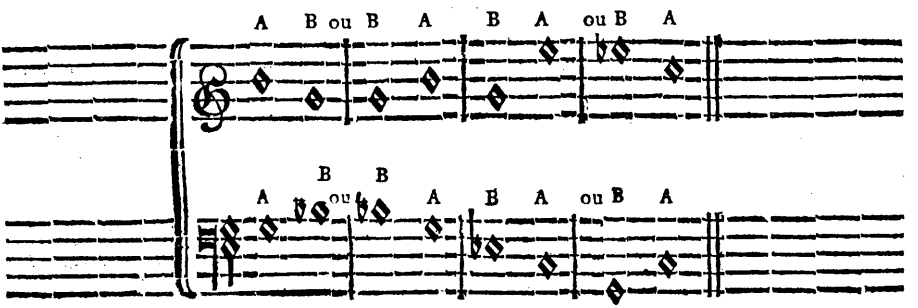
CHAPITRE TRENTE-SEPTIE'ME.

Des fausses Relations.

POur éviter les *fausses Relations* dans la progression d'une seule Partie, il n'y a qu'à la faire proceder par des Intervales diatoniques ou consonans; ceux de fausse-Quinte, de Septiéme diminuée, & de Quarte diminuée étant encore permis en descendant, mais non pas en montant; cependant la bonne Modulation étant une fois observée, l'on peut se servir de tous les Intervales connus, pourvû qu'ils n'excedent point l'étenduë de l'Octave, mais avec un peu plus de circonspection à l'égard de ceux que nous n'avons pas nommez, qu'à l'égard des autres; les Italiens y ajoûtent encore la Tierce diminuée en descendant, comme de *Mi* ♮ à *Ut* ✕, ce que nous laisserons à la discretion des Compositeurs.

A l'égard des *fausses Relations* qui peuvent se rencontrer entre-deux Parties, il est impossible d'y tomber, quand on possede parfaitement la Modulation.

EXEMPLE.



L'on voit que les Nottes A, nous representent un Mode majeur; & que les Nottes B, nous en representent un mineur; de sorte que l'on ne peut pas moduler dans un Ton moitié majeur moitié mineur, ni passer du majeur au mineur, ou de celui-ci à l'autre sur une même Notte tonique, qu'aprés une Cadence parfaite dans le Ton majeur ou mineur, par lequel on a commencé, encore même cela ne se fait-il qu'avec beaucoup de prudence; ainsi la connoissance de la Modulation, nous met au dessus de ces regles qui sont presque inutiles, quand on la possede bien; c'est pourquoi nous n'en disons pas davantage là-dessus.

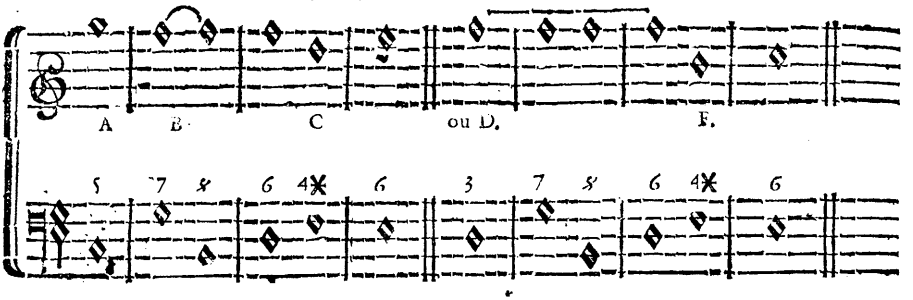
CHAPITRE TRENTE-HUITIE'ME.

De la maniere de faire un Chant au-dessus d'une Basse.

POur faire un Chant au-dessus d'une Basse, il ne faut la composer d'abord que dans un seul *Ton*, dont on sçait déja la *Modulation* : Sçachant de plus la suite des Consonances & des Dissonances, (la maniere de *preparer* & de *sauver* ces Dissonances ayant été expliquée) il ne sera pas difficile de faire sans faute un Chant au-dessus de cette Basse composée.

Cependant pour donner un plus grand essort à son genie, lorsque l'on sçait les Accords que chaque Notte d'une Basse doit porter, l'on peut choisir dans chaque Accord l'un des Sons dont il est composé, pour en former un Chant à son gré. Ainsi dans *l'Accord parfait*, je choisis la Tierce, la Quinte ou l'Octave; & dans celui de la Septiéme, je la choisis parmi les autres, si je veux, & si je puis; car je ne puis choisir cette Septiéme qu'elle ne soit *preparée*, excepté lorsque la Basse monte de Tierce ou de Quinte, pendant que le Dessus descend diatoniquement, ou monte & descend ensuite diatoniquement. (Voyez l'Exemple du Chap. XIX.) Si même la Septiéme ne pouvoit être *sauvée* en descendant diatoniquement sur une Consonance de l'Accord suivant, il faudroit ou ne pas s'en servir, ou changer la Basse; excepté que l'on ne reconnut que les Nottes de la Basse, qui suivent, sont comprises dans l'Accord de la Septiéme que l'on fait entendre, & qu'après elles suit une Notte où cette Septiéme sera *sauvée* sur l'une des Consonances de son Accord; & pour lors cette Septiéme avant que d'être *sauvée*, reste toûjours sur le même degré, au cas que l'une de ces Nottes comprises dans le même Accord, & qui se trouve dans la suite de la Basse, ne fasse point Octave avec cette Septiéme que l'on entend; car il faudroit pour lors faire descendre cette Septiéme d'une Tierce, en faisant monter ensuite cette derniere Notte sur la Consonance qui devoit suivre naturellement la Septiéme; l'on pourroit encore faire descendre en pareil cas la Septiéme sur la *Notte sensible*, supposé que cette *Notte sensible* soit comprise dans le même Accord; de sorte que la Notte où l'on pourra descendre de Tierce aprés la Septiéme, sera la Sixte de celle qui dans la Basse sera l'Octave de cette Septiéme, & la *Notte sensible* en formera le *Tri-Ton*.

EXEMPLE.



A. Je commence par la Quinte, quoique j'euſſe pû commencer par l'Octave ou par la Tierce; mais il vaut mieux commencer ainſi, pour faire entendre enſuite la Septiéme ſans être *preparée*, comme nous venons de le dire.

B. La Septiéme reſte juſqu'à C, où ſon Octave paroît dans la Baſſe; & pour lors je la fais deſcendre de Tierce, pour remonter enſuite ſur la Conſonance qui devoit la ſauver naturellement, quoi qu'abſolument parlant, j'euſſe pû la faire deſcendre ſur le Guidon.

D. La Septiéme eſt *preparée* ici par la Tierce, & reſte juſqu'à F, où ſon Octave paroît dans la Baſſe, & pour lors je puis la faire deſcendre ſur la *Notte ſenſible* F, qui a lieu dans le même Accord.

Il eſt facile de reconnoître qu'une Septiéme peut reſter ſur le même degré, pendant que la Baſſe fait pluſieurs Intervales, parce qu'il faut que ces Intervales puiſſent former la Tierce, la Quinte, la fauſſe-Quinte ou l'Octave de cette Septiéme, ou bien que cette Septiéme puiſſe former la Tierce, la Quinte ou la fauſſe-Quinte de l'une de ces Nottes de la Baſſe. Il en ſera de même de toutes les autres Diſſonances, ſi l'on veut les rapporter à leur fondement, ſinon l'on ſçait les limites de la progreſſion des Conſonances & des Diſſonances; de ſorte que l'on ne peut ſe tromper.

Si une Notte peut reſter ſur le même degré dans le Deſſus, pendant que la Baſſe procede par tous les Intervales contenus dans le même Accord, comme on vient de le voir; une Notte de la Baſſe peut reſter auſſi ſur le méme degré, pendant que le Deſſus paſſera par tous les Intervales compris dans l'Accord de cette Notte de la Baſſe.

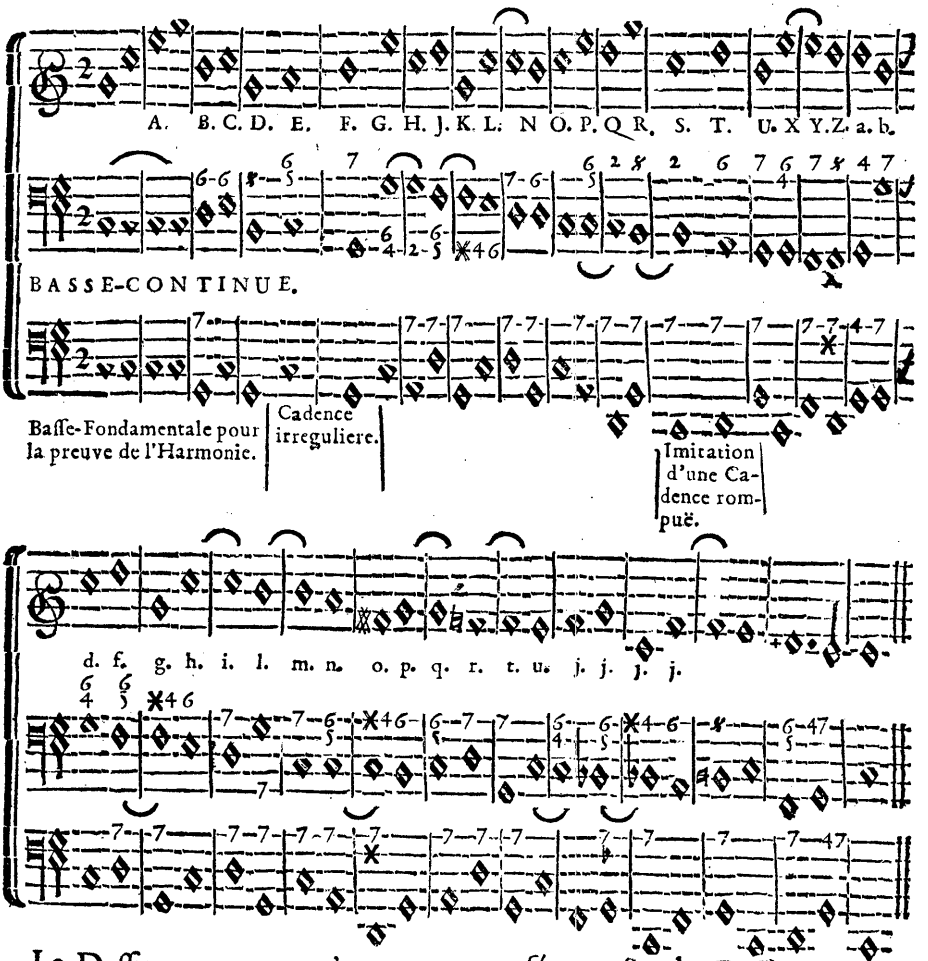
Si une même Notte de la Baſſe peut porter pluſieurs Accords, & que la Tierce, la Quinte, la Sixte, &c. ſe trouvent dans chaque Accord, on peut les faire entendre indifferemment dans l'un & dans l'autre Accord; mais ſi l'un de ces Intervales n'a pas lieu dans l'un des Accords, on ne peut le faire entendre, lorſqu'il ne convient pas.

Lorſque

Lorſque le goût n'eſt pas bien formé, & que l'on ſçait les Accords que doit porter chaque Notte de la Baſſe, il n'y a qu'à les chiffrer, & choiſir dans l'Accord la Notte que l'on voudra, pour en former un Chant dans le Deſſus, ſans s'écarter neanmoins des regles preſcrites, parce que ces regles nous obligent ſouvent à preferer certaines Nottes d'un Accord, par rapport à celles qui les précédent ou qui les ſuivent.

Lorſque l'on compoſe à deux Parties ſeulement, le Deſſus doit toûjours finir par l'Octave, rarement par la Tierce, & jamais par la Quinte.

EXEMPLE GENERAL.



Le Deſſus que nous n'avons compoſé que ſur la Baſſe continuë

est rempli de fautes à l'égard de la Basse fondamentale; fautes qui ne sont pas contre le fond de l'Harmonie, mais seulement contre la progression des Parties. Cette Basse-fondamentale n'étant ici que pour preuve de la parfaite Harmonie, dont on tire les Sons convenables aux Chants que l'on veut faire entendre.

A. Je passe à mon gré par tous les Sons de l'Accord.

De la Quinte je passe à la Sixte B, quoique j'eusse pû rester sur la Quarte, sans changer de lieu la Quinte qui précéde, parce que cette Quarte fait partie de l'Accord de la *petite Sixte* B; j'aurois pû passer aussi sur la Tierce.

B. C. D. E. Je fais passer quatre Sixtes de suite, parce qu'elles font partie des Accords, quoique j'eusse pû me servir de l'un des autres Intervales compris dans chacun des ces Accords.

F. G. Au lieu de passer de la *Notte sensible* à la *Tonique*, je passe à sa *Mediante*, parce que cela n'est pas contre les regles de la Progression des Consonances, outre que la *Mediante* represente la *Notte tonique*, & fait partie de son Accord.

H. Je fais entendre la Quarte, qui fait partie de l'Accord de la Seconde; je passe ensuite à la Sixte J, & je tombe sur la Seconde, qui fait partie de l'Accord du *Tri-Ton*. K.

La Sixte que je fais entendre à L, *prepare* la Septiéme à M, qui est *sauvée* en descendant sur la Sixte N. Cette Sixte qui est la *Notte sensible*, montant comme elle le doit sur la *Notte tonique* O; je passe ensuite sur la Tierce de cette même *Notte tonique* P, pour faire entendre la Seconde à Q.

Les Secondes qui sont *preparées* & *sauvées* dans la Basse P, Q, R, S, T, sont précédées dans le Dessus de la Tierce à P, & de la Sixte à R; elles pourroient l'être également de l'Octave, de la Quinte ou de la Quarte, parce que la Seconde peut être précédée & suivie indifferemment d'une Consonance quelconque, dont un Accord est composé; car nous voyons qu'elle est suivie de la Quarte à T, qui fait partie de l'Accord de la *petite Sixte*; bien entendu que la progression limitée à la Basse, ne change point en pareil cas.

Comme la Tierce est la Consonance la plus propre à *preparer* & à *sauver* la Seconde, il est bon de la faire entendre pour lors le plus souvent que l'on peut; la Quarte que nous mettons en sa place à T, & qui forme une Dissonance avec elle devant tomber sur la Notte où cette Tierce auroit dûë tomber en descendant, si elle eût frapé avec cette Quarte, comme nous le faisons à V; car ce doit être pour nous une regle generale, que quand au lieu d'une Notte qui doit naturellement *sauver* une Dissonance dans le Dessus, on lui en substituë une autre, qui fait avec elle une Septiéme ou une Seconde,

pour lors on doit faire passer la Notte substituée sur la Notte qui auroit dû suivre celle qui ne paroît point, & qui auroit formé une *Dissonance mineure* avec cette Notte substituée à sa place; ce qui peut se rencontrer dans l'Accord de la *petite Sixte*, entre la Tierce & la Quarte, & dans ceux de *grande Sixte*, & de *fausse-Quinte* entre la Quinte & la Sixte; de sorte que si dans ces Accords, la Tierce ou la Quinte doivent servir à *sauver* une Dissonance, & si elles doivent descendre ensuite diatoniquement, la Quarte ou la Sixte qu'on leur substituë, doivent passer sur les Nottes qui auroient dû suivre naturellement cette Tierce ou cette Quinte.

Vous trouverez dans le reste une suite de tout ce que nous venons de dire, en remarquant que le *Ton* change à M, où nous donnons la Septiéme à la *Notte tonique*, au lieu de faire monter sur son Octave sa *Notte sensible*, qui luy sert pour lors de Septiéme; cette *Notte tonique* devenant *quatriéme Notte* par les Accords de *grande Sixte* & de *Tri-Ton* qu'elle porte ensuite à N, & à O; puis nous reprenons le *Ton* d'*Ut* à J, par rapport à la progression consonante de la Basse qui se termine à U, d'où nous connoissons que la *Notte tonique* est *Ut*; ce qui nous oblige de preparer ce *Ton* en quittant le ✱ de *Fa* à *Ré*; ensuite de quoi le ♮ qui se trouve sur la Notte *Si*, nous annonce le *Ton* de *Fa*, aprés lequel celui d'*Ut* se declare par le *Dieze* qui remet cette Notte *Si* dans son naturel.

Ces observations que nous faisons par rapport à la Basse-continuë, peuvent s'éclaircir, en comparant l'un aprés l'autre le Dessus & cette Basse-continuë à la Basse-fondamentale; où l'on trouvera que de chaque Accord parfait ou de Septiéme, que portent les Nottes de cette Basse fondamentale, l'on choisit pour la Basse-continuë & pour le Dessus, la Tierce, la Quinte, l'Octave ou la Septiéme; en conformant ensuite la progression de ces deux Parties à nos Regles precedentes: Remarquez bien que quand la progression de la Basse-continue est diatonique, comme entre G. H. T. K. L, &c. celle du Dessus est souvent pareille à celle de la Basse-fondamentale; d'où nous conclurons, que la progression consonante d'une Partie, oblige souvent l'autre à en suivre une diatonique, de même que la progression diatonique d'une Partie en impose souvent une consonante à l'autre.

CHAPITRE TRENTE-NEUVIE'ME.

Du Chant-figuré ou de la Suppoſition.

NOus appellons *Chant figuré*, ce qu'on a appellé juſqu'à preſent *Suppoſition*; & voici en quoi conſiſtent les regles de ce Chant-figuré ou de cette *Suppoſition*.

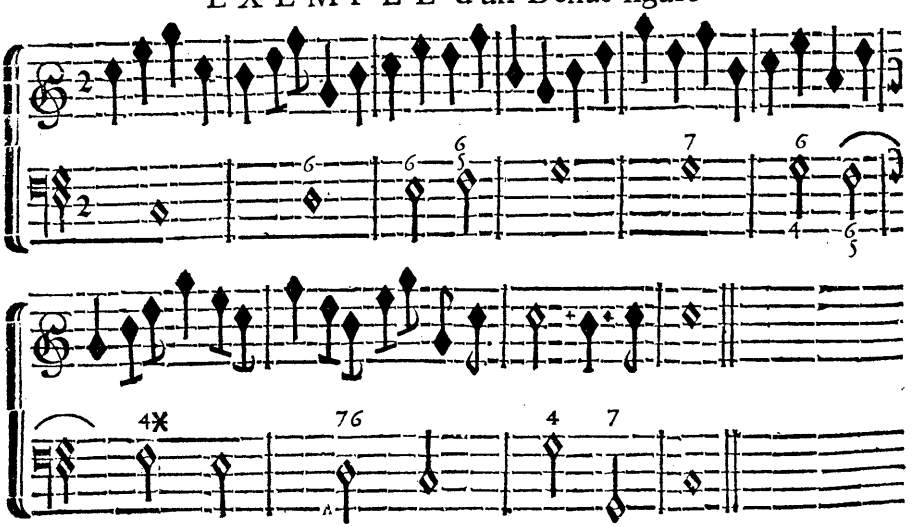
Etant d'une neceſſité abſolue que la perfection de l'Harmonie ſe manifeſte dans chaque *Temps* de la meſure, ces *Temps* n'étant ſenſibles que dans le moment que l'on y tombe, ſoit en frapant, ſoit en levant; l'on peut, entre le moment d'un *Temps*, & celuy du *Temps* qui ſuit, faire paſſer autant de Nottes que le genie & le goût le permettent.

ARTICLE PREMIER.

Du Chant-figuré par des Intervales Conſonans.

Lorſque l'on veut faire paſſer des Nottes entre les *Temps* par des Intervales conſonans, on ne peut en faire entendre d'autres que celles qui ſont compriſes dans l'Accord du premier *Temps*, pour tomber enſuite ſur une Notte de l'Accord du *Temps* qui vient immediatement aprés, & ainſi d'un *Temps* à l'autre, juſqu'à la fin.

EXEMPLE d'un Deſſus figuré.

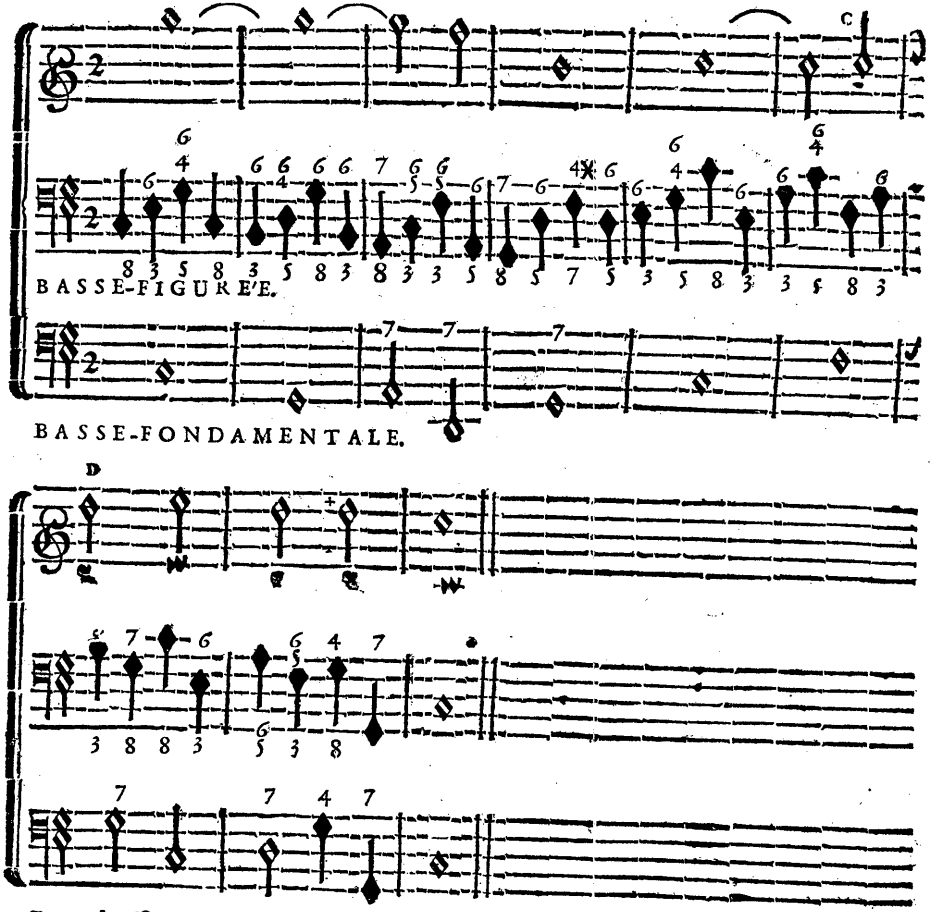


L'on voit dans le Deſſus, que toutes les Nottes ne paſſent que

ſur des Sons convenables aux Accords chiffrez dans la Baſſe.

Une meſure à deux *Temps* peut ſe partager en quatre *Temps*, au gré du Compoſiteur; ce qui s'apperçoit dans la Notte A, dont la valeur eſt partagée en deux *Temps* par les deux differens Accords qu'elle porte; de ſorte que l'on peut faire entendre pluſieurs Accords differens ſur chaque *Temps*, à proportion de la lenteur ou de la viteſſe du mouvement; de même que l'on peut n'en faire entendre qu'un dans une ou dans pluſieurs meſures conſecutives.

EXEMPLE d'une Baſſe-figurée.



Les chiffres qui ſont au-deſſus des Nottes de la *Baſſe figurée* marquent les Intervales qu'elle forme avec la Baſſe-fondamentale; & ceux qui ſont au-deſſus marquent les Accords que ces Nottes portent en pareil cas.

Pour faire une Basse figurée, l'on peut d'abord en composer une Fondamentale, au-dessus de laquelle l'on compose cette Basse figurée, à peu-prés de même que l'on compose un Dessus figuré sur une Basse, je dis à peu-prés, parce que loin d'éviter de se servir des mêmes Nottes dans l'une & dans l'autre Basse, l'on doit au contraire, faire entendre dans cette Basse figurée, autant que l'on peut, les Sons fondamentaux de la Basse-fondamentale, même dans le premier moment du *Temps*.

Il faut toûjours conformer le Dessus à la Partie qui doit être entenduë avec elle; & si ce Dessus devoit être entendu avec les deux Basses, il faudroit pour lors qu'il fut dans les regles avec l'une & l'autre Basses; ainsi il faudroit changer ce Dessus à C, D, où il fait deux Quintes avec la Basse-fondamentale, & mettre des Nottes où sont les Guidons.

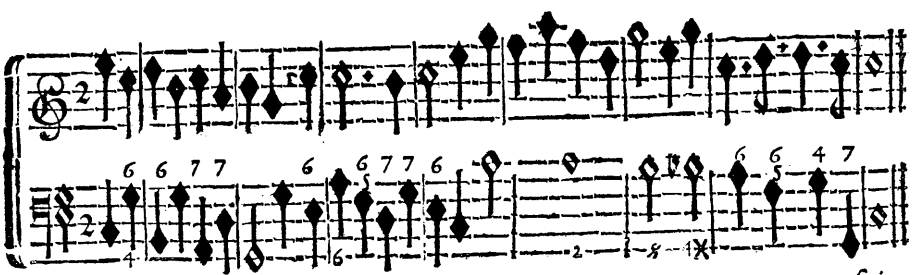
L'on peut encore composer la *Basse figurée* la premiere; & aprés en avoir distingué les temps, l'on doit mettre au-dessous, une Basse-fondamentale qui puisse se rapporter entierement aux regles prescrites pour la progression de cette derniere Basse, & pour les Accords qu'elle doit porter; de sorte qu'aprés cela, l'on peut composer un Dessus plus ou moins figuré que cette *Basse figurée*.

Il se trouve souvent dans une *Basse figurée* des Nottes qui peuvent servir à deux Accords differens, & l'on ne peut se déterminer pour lors que par le *Temps* qui suit celui où l'on est incertain du choix de l'Accord; la Basse-fondamentale pouvant nous servir encore de guide en cette occasion.

Il faut chercher la diversité autant que l'on peut, en évitant de faire entendre trop souvent les mêmes passages.

On est libre de figurer, ou non, tous les *Temps* d'une mesure; on ne figure quelquefois que la moitié d'un *Temps*, tantôt dans la Basse, tantôt dans le Dessus, ou le tout ensemble, en suivant toûjours les Regles.

EXEMPLE.



L'on peut faire commencer l'une des Parties la premiere, & faire

entrer l'autre, deux ou trois Temps aprés, & même une ou deux Mesures aprés, selon qu'il est dicté par le goût, ainsi des autres Parties, s'il y en avoit davantage.

L'on peut commencer par telle partie de la mesure que l'on veut, même par le dernier quart de *Temps*; l'on peut encore faire cesser l'une des Parties pendant quelque temps, mais si c'est la Basse, ce ne peut être que pendant une ou deux mesures au plus; car la Basse-continuë doit toûjours être sous-entenduë, quoique l'on ne veüille faire entendre qu'une seule Partie.

Tous ces silences se marquent avec des *soupirs* & autres caracteres de cette nature, que nous avons expliquez au premier Chapitre.

Au reste, le *Point* mis aprés une Notte, lequel doit être pris pour cette Notte même, forme ordinairement Accord avec les autres Parties, parce qu'il se trouve presque toûjours dans un *Temps bon*, & comme il vaut la moitié de la Notte qui le précéde, si par hazard sa valeur ne contient qu'un *demi Tems*, ou moins, la Notte qui le suit n'est admise pour lors que pour le goût du Chant.

ARTICLE SECOND.

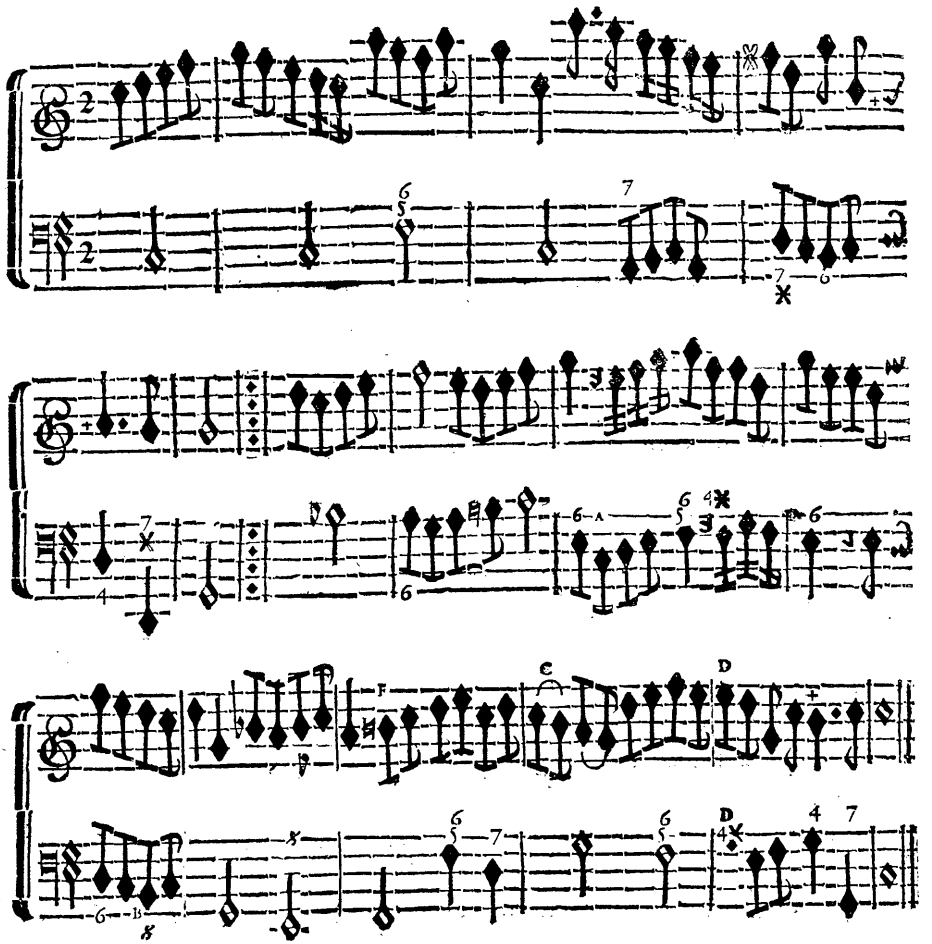
Du Chant-figuré par des Intervales diatoniques.

L'on peut faire passer autant de Nottes que l'on veut entre les *Temps*; & si-tôt qu'elles procedent par des Intervales diatoniques, il n'importe pas qu'elles soient du nombre de celles qui composent l'Accord, pourvû que la premiere en soit; mais si aprés plusieurs Nottes en pareille progression, l'on procede par un Intervale consonant de la derniere Notte d'un *Temps* à la premiere du *Temps* qui suit, il faut que cette derniere Notte soit aussi comprise dans l'Accord qui subsiste pendant la valeur du *Temps* où elle a lieu.

Si les *Temps* entre lesquels on fait passer plusieurs Nottes, sont assez lents pour qu'ils puissent se partager en deux *Temps* égaux, on fera toûjours bien de partager aussi en valeur égale les Nottes qui passent dans un même *Temps*, en observant que la premiere Notte de chaque valeur soit du nombre de celles qui composent l'Accord pendant lequel on fait ce passage.

Le goût nous oblige quelquefois à transgresser ces regles, en ce que dans une progression diatonique, la premiere Notte d'un *Temps* n'est pas toûjours comprise dans l'Accord qui doit être entendu; mais l'on peut remarquer que cette premiere Notte n'est admise pour lors dans le Chant, que comme une espece de *coulé*, qui vous conduit immediatement aprés, sur la Notte comprise dans l'Accord, avant que la valeur du *Temps* où cet Accord a lieu, soit expirée.

EXEMPLE.



Cette mesure, quoi qu'à deux *Temps*, est partagée en quatre, presque par tout, où l'on voit que la premiere des deux Croches est toûjours comprise dans l'Accord.

Dans le *Temps* A, la premiere des deux dernieres Croches n'est point comprise dans l'Accord, parce que le Chant est conduit en progression diatonique d'un *Temps* à l'autre, où l'on voit que les deux premieres Croches qui ne participent point de cette progression sont comprises dans l'Accord.

Chaque Notte du *Temps* B, doit porter un Accord, en partageant ce *Temps* en quatre, parce que dés que la *Notte tonique* paroît après sa *sensible*,

sensible, elle doit porter son *Accord naturel*. Si cette *Notte tonique* paroissoit incontinent dans la mesure suivante, & que le Chant s'y reposât, le *Temps* B, ne devroit point être partagé; mais le Chant qui va se reposer sur la *Dominante*, nous fait sentir pour lors une *Cadence irreguliere* de la derniere Croche du *Temps* B, à la Notte qui suit.

La premiere & la troisiéme Croche du *Temps* C, ne sont point du nombre de l'Accord, parce qu'elles y forment une espece de coulé, en tombant sur la seconde & sur la quatriéme Croche, qui sont comprises dans l'Accord; car il falloit que cette quatriéme Croche fut comprise dans l'Accord, puisqu'elle passe à l'autre *Temps* par un Intervale consonant; l'on trouvera de pareils coulez dans les *Temps* F, & D.

Le *Point* D, represente la Notte qui le précéde; & l'Accord du *Tri-Ton* qui y est chiffré, a lieu jusqu'à l'expiration de la valeur de ce *point*, ainsi le *Tri-Ton* ne se sauve que dans le *Temps* qui suit ce *point*.

Voilà comme nous avons crû devoir expliquer ce qui n'a paru jusqu'à present que sous des regles fort abstraites.

C'est de cette facilité de figurer le Chant, & du renversement des Accords que provient cette diversité incomprehensible dans la Musique.

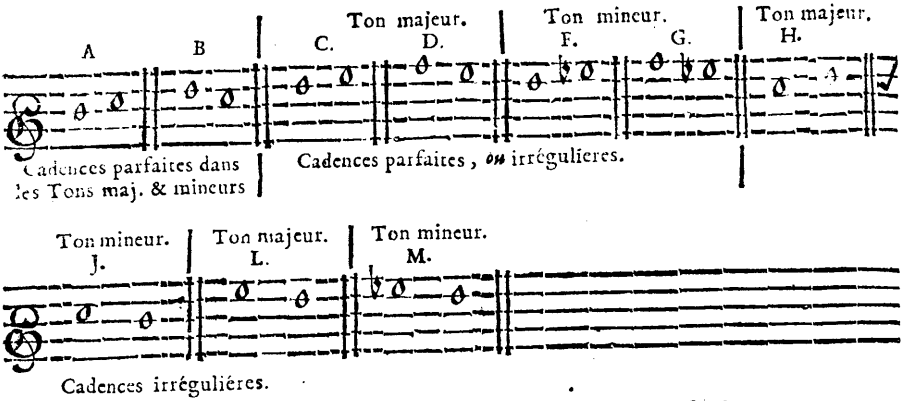
CHAPITRE QUARANTIE'ME.

De la maniere de faire une Basse-fondamentale sous un Dessus.

LA Basse-fondamentale est le plus sûr moyen pour trouver celle qui convient à un Dessus déja composé, quand on n'a pas le goût assez formé, pour sentir cette Basse en même temps que l'on compose le Dessus; car un Chant quelconque a toûjours sa Basse naturelle, qui lui convient mieux qu'aucune autre, & qui nous prévient; pour peu que nous soyons sensibles à la parfaite Harmonie, nous chantons naturellement la Basse de toutes les *Cadences* quand nous en entendons le Dessus; ce qui doit nous faire connoître déja le *Ton* dans lequel nous chantons, ainsi de *Cadence* en *Cadence*, soit *parfaite* ou *irreguliere* (car la *rompuë* n'est point differente dans le Dessus, de la *parfaite*) nous connoissons les changemens de *Tons*; & la Basse fondamentale, qui ne peut souffrir que des *Accords parfaits* ou de *Septiéme*, nous détermine encore plus vite.

EXEMPLES.

Des differentes Progressions d'un Dessus dans les Cadences.



Toutes ces Cadences sont établies sur le *Ton d'Ut*, seulement; quoiqu'elles ayent rapport à d'autres *Tons*.

La *Cadence parfaite* A, monte de la *Notte sensible* à la *Tonique* dans les *Tons majeurs* & *mineurs*, quoiqu'elle pût monter de la *seconde Notte* à la *Mediante* dans les *Tons mineurs*, conformément à l'Exemple F.

La *Cadence parfaite* B, descend de la *seconde Notte* sur la *Tonique* dans les *Tons majeurs* & *mineurs*, quoique dans les *mineurs* elle pût descendre de la *quatriéme Notte* à la *Mediante*, conformément à l'Exemple G, ainsi le *Ton majeur* d'*UT*, & le *mineur* de *LA*, ont beaucoup de rapport dans ces deux premieres *Cadences*; & pour parler plus en general, ces deux Cadences ont également lieu dans un *Ton majeur* & dans un *mineur*, dont la distance n'est que d'une *Tierce mineure*, conformément à la distance d'*UT Ton majeur*, à *LA Ton mineur*, de *FA Ton majeur*, à *RE Ton mineur*, de *SOL Ton majeur*, à *MI Ton mineur*, &c.

Les *Cadences* C, D, F, G, qui sont arbitraires entre les *Parfaites* & les *Irregulieres*, ne se distinguent que par la differente progression que l'on est libre d'y donner à la Basse, soit en montant de quarte sur la *Notte tonique* pour former une *Cadence parfaite*, soit en descendant de quarte sur cette même Notte, ou sur la *Dominante*, pour former une *Cadence irreguliere* : Quand nous disons, *ou sur la Dominante*, c'est en supposant que ces *Cadences* peuvent nous representer un autre *Ton* que celui d'*Ut*; car celles de C, & de D, peuvent être prises pour *irregulieres* dans le *Ton* de *Ré*, & celle de D, peut être prise encore de

même dans le *Ton* de *Fa*; celles d'F, & de G, peuvent être prises pour *parfaites* dans le *Ton* de *Mi* ♮; & celle de G, peut être prise encore pour *irreguliere* dans le *Ton* de *La* ♮; mais les veritables *Cadences irregulieres* sur la *Dominante* d'*Ut*, sont celles des Exemples H, I, L, M, quoique l'Exemple H, puisse nous representer une *Cadence parfaite* ou *irreguliere* dans le *Ton* de *Si* ♮; que celui d'I, puisse nous en representer une *irreguliere* dans le *Ton mineur* de *La*, que celui d'L, puisse nous en representer une *parfaite* dans le *Ton* de *Ré*; & qu'enfin celui d'M, puisse nous en representer une *irreguliere* dans le *Ton majeur*, de *Si* ♮, dans le *mineur* de *Sol*, & dans l'un & l'autre de *Mi* ♮. Or voici le fruit que nous pouvons tirer de ces *Cadences* arbitraires dans le Dessus.

1°. Il ne faut composer vôtre Dessus que dans le *Ton majeur* d'*Ut*, ou dans le *mineur* de *Ré*, supposé que la connoissance des autres *Tons* ne vous soit pas aussi familiere; & pour connoître si ce Dessus est veritablement composé dans l'un de ces deux *Tons*, ne pouvant le faire commencer que par l'Octave, la Tierce, ou la Quinte; vous remarquerez où va se terminer la premiere *Cadence*, qui se trouve ordinairement dans la seconde ou dans laquatriéme Mesure: Ayant donc commencé par *Ut*, par *Mi* ou par *Sol*, qui sont l'Octave, la Tierce, & la Quinte d'*Ut*, si vôtre premiere *Cadence* se termine en *Ré*, vous ne serez pas pour cela dans le *Ton* de *Ré*, car il faudroit avoir commencé par *Ré*, *Fa* ou *La*, qui sont l'Octave, la Tierce & la Quinte de ce *Ré*. De plus, si vous étes obligé d'ajoûter quelques ✕, ou quelques ♮ aux Nottes, par rapport à certains semi-Tons, où le goût du Chant vous conduit, ces signes vous déterminent d'abord le *Ton*, conformément à l'explication que nous en avons donnée. (Chap. XXV. & XXVI.) Car si vous avez commencé par *Ut*, cet *Ut* fait la *Tierce mineure* de *La*, & la Quinte de *Fa*, de même qu'il fait l'Octave d'*Ut*; & ce ne peut être que par les ✕ ou les ♮, ou encore par les *Cadences* que l'on distingue le *Ton*; quoique si l'Air est composé dans le goût naturel, il n'y a qu'à s'en rapporter à la derniere Notte, qui doit être naturellement *la Tonique*.

2°. Si-tôt que vous étes certain du *Ton* que vous traitez, il faut lui approprier toutes les *Cadences* qui peuvent lui convenir; & quand il s'en trouve quelques-unes d'étrangeres, il faut les rapporter à celles de l'Exemple précédent, en remarquant ce qui suit.

1°. Le Dessus doit toûjours faire la Tierce, la Quinte, l'Octave, ou la Septiéme avec la Basse-fondamentale.

2°. Dans la Basse-fondamentale, il faut toûjours donner la preference aux Progressions les plus parfaites; ainsi celle de la Quinte en descendant doit être preferée à celle de la Quarte, celle-ci à celle

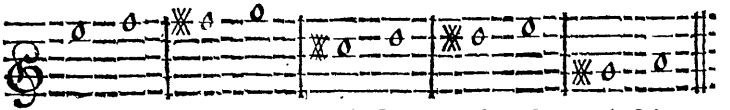
de la Tierce, & celle-ci à celle de la Septiéme, en se souvenant que monter de Deuxiéme est de même que descendre de Septiéme, &c. Cependant si le Dessus ne pouvoit s'accorder avec la Basse, en la faisant descendre de Quinte, il faudroit chercher cet Accord dans une Progression de Quarte, de Tierce ou de Septiéme, en preferant toûjours la plus parfaite.

3°. Il ne faut point figurer le Dessus, lorsque l'on veut se stiler parfaitement sur la Basse-fondamentale, parce que le *Chant figuré* ne peut qu'embarrasser les Commençans; de sorte qu'il faut que chaque Notte du Dessus vaille au moins un Ton.

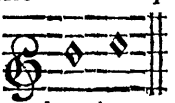
4°. Il faut s'attacher d'abord à composer des *Airs* de caractere, comme *Gavottes*, *Sarabandes*, &c. parce que les *Cadences* s'y appercoivent presque toûjours de 2. en 2. Mesures; ce qui détermine plus vite. Voyez le second Livre, Chap. XXV. XXVI. XXVII. & XXVIII. où vous trouverez le mouvement de ces Airs, la quantité des Mesures dont ils doivent être composez, les sortes de Vers qui leur sont propres, & ce que l'on doit observer pour mettre des Paroles en chant.

5°. Si vous appercevez dans vos *Airs* quelques *Cadences* étrangeres au *Ton* que vous traitez, il faût remarquer si elles terminent le Chant, ou non; ce que vous connoîtrez plus facilement par le sens des Paroles. Si elles terminent le Chant, le Ton change pour lors, & il passe ordinairement dans celui de la *Dominante*, de la *Mediante*, de la quatriéme ou de la sixiéme *Notte* du *Ton* que vous quittez immediatement; ce qui se distingue, en rapportant ces *Cadences* à celles de l'Exemple précédent, où vous remarquerez que, si l'une de ces *Cadences* se termine;

Ainsi,



Elle nous represente une *Cadence parfaite* dans l'un de ces *Tons*, de même que celle-ci,



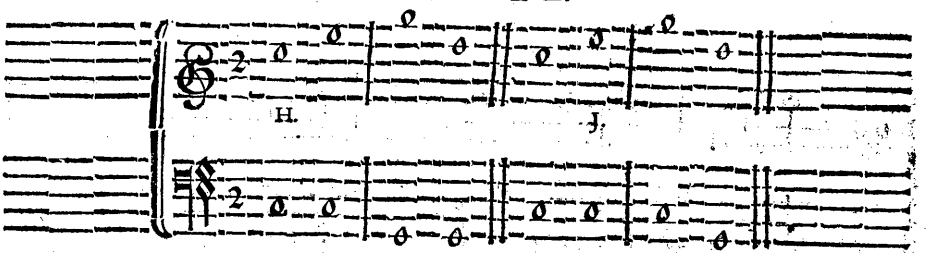
nous en represente une dans le *Ton* d'*Ut*, ainsi des autres *Cadences* qui ont un même rapport à proportion; mais si le Chant n'est point absolument terminé, il faut laisser suivre à la Basse sa route naturelle, en preferant (comme nous l'avons dit,) les Progressions les plus parfaites aux autres, autant que cela se peut.

6°. Tant que le Dessus fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave d'une Notte déja placée dans la Basse, l'on peut ne point changer cette Notte, excepté que l'on ne voye que cela peut se faire sans interrompre la

Progreſſion naturelle de la Baſſe ; & pour lors la varieté, qui fait une des principales parties de la beauté de l'Harmonie, le demande.

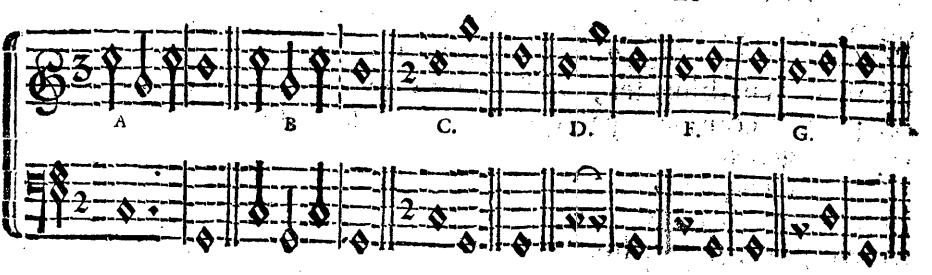
7°. Il faut toûjours regarder le premier Temps de chaque Meſure comme le principal ; de ſorte que ſi l'on apperçoit que la Notte de la Baſſe, que l'on peut mettre dans un autre *Temps*, convient dans le premier *Temps* qui précéde, ou qui ſuit, il vaut mieux faire devancer ou faire retarder cette Notte, pour qu'elle ſoit entenduë dans le premier *Temps*, en remarquant deux choſes : La premiere, ſi la Notte qui ſuit le premier *Temps* peut être la même dans ce premier *Temps*, c'eſt pour lors qu'il faut faire entendre dans le premier *Temps* cette Notte que vous ne vouliez mettre qu'après : La ſeconde, ſi la Notte que vous mettez dans un *Temps faux* eſt la même que celle qui ſe fait entendre dans le premier *Temps* ſuivant, ſans que vous puiſſiez mettre une ou pluſieurs autres Nottes entre deux, il vaut mieux laiſſer à la Baſſe la Notte qui a été entenduë dans le premier *Temps* précédent, ſi cela ſe peut, ou en chercher une autre qui ne ſoit point la même que celle qui doit paroître immediatement dans le premier *Temps* ſuivant.

EXEMPLE.



L'Exemple H, eſt le meilleur, parce que la Notte que l'on entend dans le ſecond *Temps* de la ſeconde Meſure pouvant ſervir au premier *Temps* de la même Meſure, doit y être préferée.

AUTRE EXEMPLE.

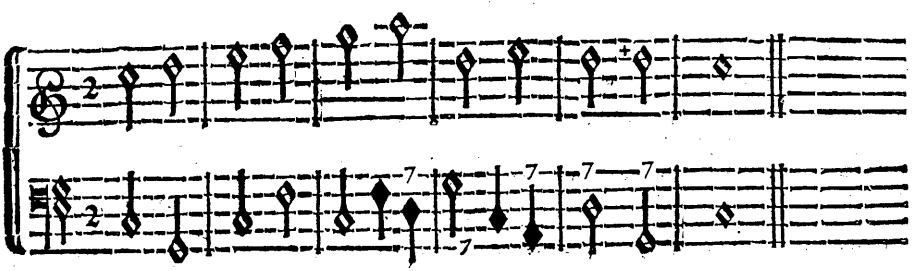


Je ne puis faire tenir la même Notte de la Baſſe dans la premiere

Mesure de l'Exemple A, quoique je puisse la changer, comme dans l'Exemple B ; parce que je puis mettre une autre Notte entre celle du second *Temps* de la premiere Mesure & celle du premier *Temps* de la seconde Mesure ; au lieu que dans les Exemples C, & F, je ne dois pas me servir de la seconde Notte de la premiere Mesure dans la Basse, parce qu'elle doit être entenduë immediatement dans le premier *Temps* de la Mesure suivante ; Ainsi je me sers de la Notte qui a déja été entenduë dans le premier *Temps* de la premiere Mesure D, parce qu'elle s'accorde toûjours avec le second *Temps* ; & j'en choisis une autre à G, parce que cette premiere ne peut s'accorder icy avec le second *Temps*.

8°. Il est souvent necessaire de partager une Notte du Dessus, en deux valeurs égales, pour faire entendre avec elle deux differentes Nottes dans la Basse, qui puissent s'accorder toûjours avec cette même Notte du Dessus ; & cela, pour conserver la progression consonante dans la Basse, & pour que la plus parfaite progression se fasse entendre entre la derniere de ces deux Nottes de la Basse & celle qui les suit.

EXEMPLE.

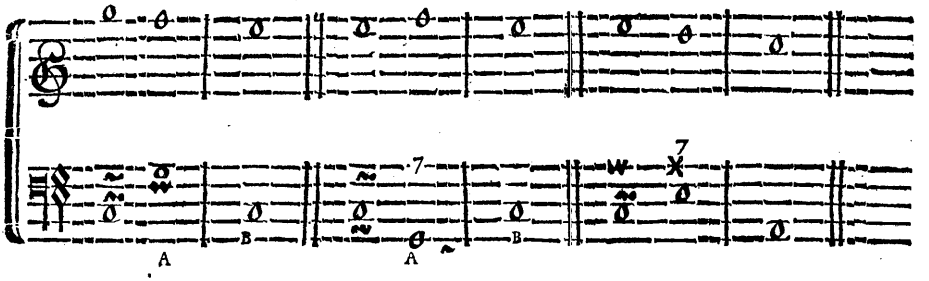


Ce partage se fait encore pour faire entendre dans les *Temps* principaux de la Basse-fondamenle les Nottes les plus convenables au *Ton* que l'on traite ; & ces Nottes sont *la Tonique*, sa *Dominante*, sa *quatriéme*, sa *sixiéme*, & quelquefois sa *seconde*, ainsi par ordre de perfection. On se sert rarement de sa *Mediante*, & jamais de sa *Septiéme* dans quelque *Temps* de la Mesure que ce soit ; car lorsqu'on ne peut s'en dispenser, il est certain que le Ton change, comme on peut le connoître par quelques ♯ ou ♮, ou par quelques *Cadences* étrangeres.

9°. Les *Temps* principaux de la Mesure sont ceux où la premiere Dissonance doit être entenduë lorsqu'elle est *préparée* ; car s'il s'en trouve plusieurs de suite, on ne doit avoir égard qu'à la premiere ; & l'on ne peut faire entendre une Dissonance sans être *preparée*, que dans une progression diatonique du Dessus, en descendant de

trois degrez, ou en montant & descendant immediatement après, pendant que la Basse monte de Tierce ou de Quinte, pour descendre ensuite de Quinte ; & la Dissonance se trouve pour lors au milieu de ces trois degrez.

EXEMPLE.



Au lieu de faire monter d'abord la Basse de Quinte en cet endroit, on peut ne la faire monter que de Quarte, où pour lors la dissonance n'a point lieu ; & c'est de cette façon que l'on peut transposer une *Cadence parfaite* en *irreguliere*, & une *irreguliere* en *parfaite*. Voyez les Nottes A, B, où l'on peut mettre une autre Notte sur le Guidon ✠, au lieu de celle qui est marquée par un A, les Nottes A, B, formant une *Cadence parfaite*, & la Notte A, mise à la place du Guidon formant une *Cadence irreguliere* avec le B.

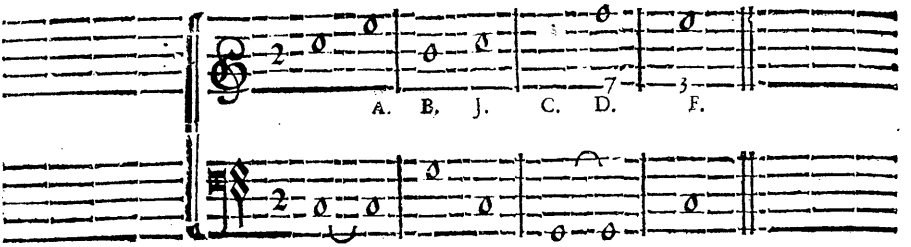
Les Guidons mis au-dessus de la premiere Notte de la Basse, font voir la progression que cette Basse pourroit encore tenir en pareille occasion, en mettant cette premiere Notte à la place où est l'un des Guidons.

Souvenez-vous qu'il n'y a de dissonance que la Septiéme à l'égard de la Basse-fondamentale, & que les autres Dissonances n'ont lieu que dans le renversement, c'est-à-dire, en prenant pour Basse l'une des Nottes qui sert à l'Accord de Septiéme, que la Basse-fondamentale doit porter ; où il faut observer tout ce que nous en avons dit aux Chap. XVII. XVIII. XX. XXI. XXII. & XXVI.

Il y a des occasions où la Septiéme fait un bon effet contre la Basse-fondamentale, sans être preparée, pendant même que le Dessus fait un Intervale disjoint ; mais pour lors la Notte de cette Basse qui a été entenduë avant la Septiéme, reste sur le même degré ; de sorte que l'on fera toûjours bien de faire entendre ainsi la Septiéme, pourvû que le Dessus descende diatoniquement, immediatement après, & que la Basse puisse monter en cet endroit de Quarte, pour faire la Tierce avec le Dessus après cette Septiéme.

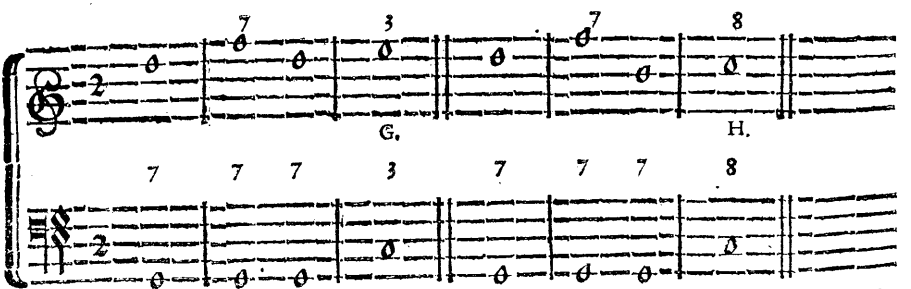
Tournez, pour en voir l'Exemple.

EXEMPLE.



Le Dessus procede par degrez disjoints entre les Nottes A, & B, où la Septiéme se feroit entendre sur la Notte B, si l'on vouloit faire rester la premiere Notte de la Basse sur le même degré; mais comme le Dessus ne descend point après cette Notte B, & que si la premiere Notte de la Basse eût resté, elle n'auroit pû faire la Tierce avec la Notte J, en montant de Quarte; il faut changer la Basse, comme nous l'avons fait, en donnant la préference à sa progression la plus parfaite; & ce que vous ne trouverez point entre ces Nottes A, B, J, vous le trouverez entre les Nottes C, D, F, selon l'explication que nous venons d'en donnner; c'est ce que l'on appelloit encore *supposition*, ou *Dissonance pour le goût du Chant*; mais cette dissonance a lieu dès la premiere Notte du Dessus, pendant que celle de la Basse reste sur le même degré, pour recevoir cette dissonance, qui ne paroît qu'après, comme on peut le remarquer, en faisant entendre tous les Sons de l'Accord de la Septiéme sur la premiere Notte de la Basse qui frappe avec la Notte C; par consequent le Dessus peut passer encore après cette Septiéme sur d'autres Nottes du même Accord, mais il retournera toûjours sur une Notte qui devra faire la Tierce de celle que l'on fera monter de Quarte dans la Basse G, ou du moins sur une Notte qui en fera l'Octave.

EXEMPLE.



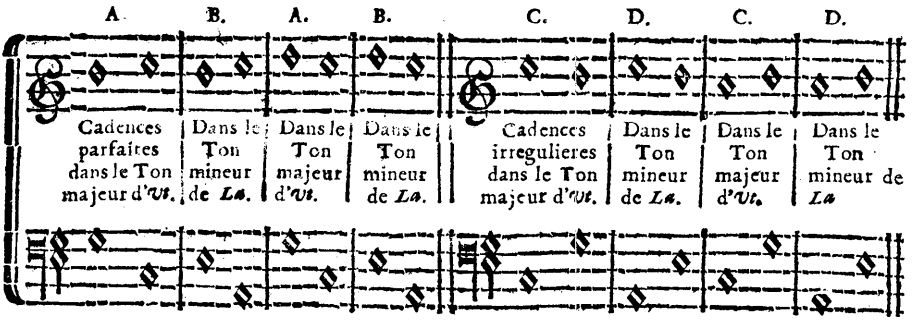
Au lieu de faire monter la Basse de Quarte, on pourroit ne la faire

faire monter que d'un degré, pour en former une *Cadence rompuë*; mais cela ne peut avoir lieu que dans une Basse empruntée, ou renversée de la Fondamentale; ce qui dépend pour lors du goût du Compositeur dans le milieu d'une Piece seulement, pourvû que cette Basse ne formât pas deux Quintes de suite avec le Dessus.

10°. Lorsque vous appercevez plusieurs *Cadences* de même espece dans un même Ton, il faut chercher si l'une de celles qui se trouvent dans le milieu de l'*Air*, & qui ne détermine pas une conclusion absolue, n'auroit pas du rapport avec une *Cadence* d'un autre *Ton*, où pour lors il seroit à propos de faire entendre cette *Cadence* étrangere, pour donner plus de varieté à l'Harmonie; car un *Air* devient languissant lorsqu'on y entend toûjours les mêmes *Cadences*; & quand le goût ne nous permet pas de les diversifier dans le Dessus, du moins il faut tâcher de le faire dans la Basse au milieu de l'*Air*, comme nous venons de le dire, & sur tout dans ces *Cadences* qui ne déterminent pas absolument la conclusion.

Si vous êtes dans un *Ton majeur*, les *Cadences* étrangeres qui y ont du rapport, ne peuvent se prendre que dans un *Ton mineur*, dont la *Notte tonique* se trouve une *Tierce mineure* au-dessous de celle de ce *Ton majeur* où vous êtes; & si vous êtes dans un *Ton mineur*, elles ne peuvent se prendre que dans un *Ton majeur*, dont la *Notte tonique* se trouve une *Tierce mineure* au-dessus de celle de ce *Ton mineur* où vous êtes; en remarquant que cette difference ne peut paroître que dans la Basse, puisque le Chant du Dessus peut ne pas changer pour cela.

EXEMPLE.



Les *Cadences parfaites* A, & B, & les *irregulieres* C, & D, du Dessus, peuvent se trouver naturellement dans le *Ton majeur d'Ut*, ou dans le *Ton mineur* de *La*; de sorte que si vous êtes dans l'un de ces deux *Tons*, il vous est libre de faire servir l'une de ces *Cadences* pour l'autre *Ton*; si vous êtes dans le *Ton majeur d'Ut*, la même *Ca-*

dence peut servir pour le *Ton mineur* de *La*; & si vous êtes dans celui-cy, la même *Cadence* peut servir pour l'autre ; ainsi des autres *Tons* en même rapport, comme le *Ton mineur* de *Ré* avec le *majeur* de *Fa*, le *Ton majeur* de *Sol* avec le *mineur* de *Mi*.

Cette maniere de transposer ainsi la *Cadence* d'un *Ton* dans un autre, est encore très-favorable, lorsque l'on veut changer absolument de *Ton*.

On peut se servir encore de la *Cadence rompuë* dans l'un & l'autre cas.

11°. Les *Cadences irregulieres* sont excellentes dans le milieu d'un *Air* ; & quand l'*Air* est divisé en deux Parties, elles peuvent servir souvent à terminer la premiere Partie, mais il ne faut pas en faire une habitude; elles doivent être employées plûtôt dans les secondes, sixiémes & dixiémes Mesures, que dans les quatriémes, huitiémes & douziémes, où les *parfaites* conviennent mieux ; & lorsqu'une *Cadence parfaite* se trouve dans une sixiéme, ou dans une dixiéme Mesure, on peut luy supposer la *rompuë*.

12°. Lorsque l'on transpose une *Cadence* d'un *Ton* dans un autre, il est quelquefois à propos de preferer les progressions les moins parfaites de la Basse-fondamentale aux plus parfaites ; mais le tout doit se faire avec jugement & diseretion.

13°. Tous ceux qui composent un Chant à leur fantaisie, ne font point attention s'il est figuré, s'il est lié, ou s'il procede toûjours par degrez conjoints ; de sorte que s'il est figuré, ils ne sont pas quelquefois assez habiles pour distinguer les Nottes qui forment Harmonie avec la Basse, de celles qui ne servent qu'au goût du Chant; & s'il procede par degrez disjoints, ils craignent de faire entendre deux Quintes ou deux Octaves de suite avec la Basse-fondamentale, ne sçachant pas que pour lors ce Chant tient la route que la Basse-fondamentale doit tenir naturellement, & que c'est pour cette raison que l'on est obligé de composer une Basse differente de la Fondamentale, qui puisse s'accorder en tout avec cette Partie déja composée: Ainsi par la Basse-fondamentale connoissant les Accords qui doivent être employez dans la suite de l'*Air*, il n'est pas difficile de choisir dans ces Accords l'une des Nottes dont ils sont formez, pour les approprier à une autre Basse, qui s'accorde harmoniquement & melodieusement avec cette Partie déja composée; car il est bon de sçavoir que les deux Octaves ou Quintes consecutives ne détruisent point le fond de l'Harmonie, & qu'elles ne sont défenduës que pour ne point tomber dans une Monotonie séche & ennuyeuse dans une suite d'Accords ; qu'ainsi après avoir établi les Regles de l'Harmonie sur la progression la plus naturelle à la Basse

& au Dessus, voyant l'impossibilité qu'il y a d'entretenir cette progression naturelle dans la Basse, si-tôt qu'il est permis de l'emprunter pour le Dessus, nous sommes obligez d'établir d'autres Regles pour la progression reciproque des Parties qui doivent être entenduës ensemble, pour conformer la Partie que l'on compose en second lieu à celle qui est déja composée. Cependant l'établissement de ces nouvelles Regles est toûjours fondé sur les premieres, où, selon l'ordre naturel des Parties, nous ne trouvons point deux Octaves ni deux Quintes de suite; & nous trouvons encore toutes les dissonances sauvées comme elles doivent l'être, & préparées ou non, selon la plus parfaite progression de la Basse.

L'on s'écarte encore souvent de la progression naturelle à la Basse, pour éviter les frequentes conclusions qu'elle nous fait sentir dans sa progression la plus parfaite, en tirant de chaque Accord qui forme les conclusions, l'une des Nottes qui y sont comprises, pour la mettre à la Basse, au lieu de celles qui lui sont naturelles; par ce moyen l'on entretient dans le Chant & dans l'Harmonie la suspension que demande le sujet; car la conclusion absoluë ne convient qu'aux sens terminez; le Chapitre suivant va nous éclaircir là-dessus.

CHAPITRE QUARANTE-UNIE'ME.

La maniere de composer une Basse-Continuë sous un Dessus.

LA veritable *Basse-continuë* devroit être la *fondamentale*; mais par rapport à l'habitude où l'on est d'appeller ainsi celle qui nous est dictée par le bon goût, à proportion des routes que tiennent les autres Parties, au-dessous desquelles on compose cette Basse; nous la distinguons de la *Fondamentale* par l'épithete de *Continuë*.

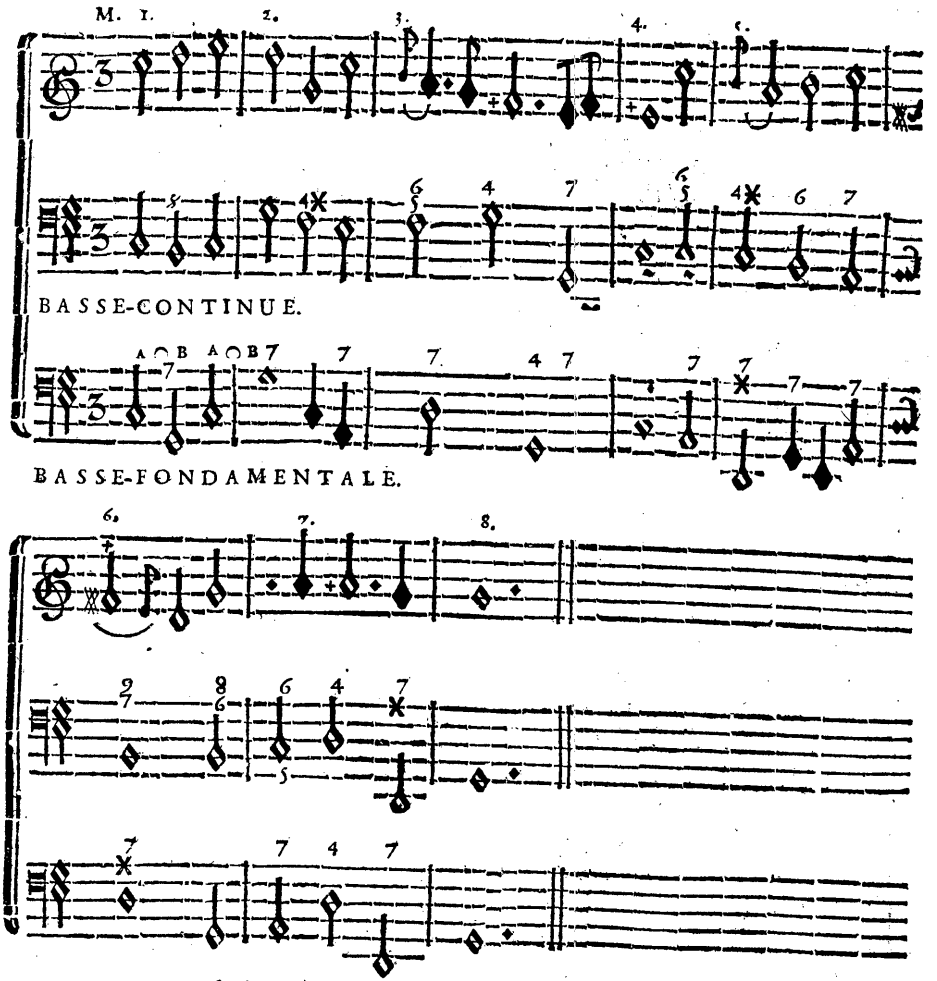
Nous avons déja dit au commencement du Chapitre précédent, que les personnes dont le goût étoit formé, sentoient naturellement la Basse qui convenoit le mieux à toutes sortes d'*Airs*; mais malgré ce don naturel, il est difficile de ne pas s'écarter de la verité, quand il n'est pas soûtenu par la connoissance; & la connoissance ne suffit pas pour la perfection, si le bon goût ne vient à son secours; car la liberté que l'on a de choisir parmi les Sons d'un Accord, ceux que l'on veut, pour en former une Basse sous un Dessus, ne nous détermine pas pour cela ceux qui conviennent le mieux, & nous n'avons point d'autres Regles pour le bon goût que la varieté dans la Composition; c'est donc à quoi il faut s'attacher, en remarquant ce qui suit.

1°. C'est à present qu'il faut songer à éviter les deux Octaves & les deux Quintes consecutives, en observant exactement les Regles que nous avons données Chap. XIV. XVIII. XX. XXI. & XXX. pour la suite des Consonances & des Dissonances.

2°. La Basse-fondamentale étant composée, vous remarquez le *dessein* de vôtre Dessus, l'*Air* qu'il exprime, son *mouvement*, & tout ce qu'il a de particulier ; puis vous tâchez de rendre les mêmes expressions dans la nouvelle Basse que vous composez ; vous évitez les *Cadences finales* où le Chant ne les demande pas, en tirant de vôtre Accord-fondamental les Sons que vous jugez à propos ; de sorte qu'ils s'accordent en tout avec le Dessus, selon la suite des Consonances & des Dissonances. Si vous faites entendre quelques Dissonances, prenez garde à ce qu'elles soient *preparées* lorsqu'elles doivent l'être, & *sauvées* soigneusement selon la progression déterminée à chaque Son dont un Accord de Septiéme est formée; ensuite pour diversifier, vous tâchez de faire entendre entre vos Parties, des Consonances ou des Dissonances differentes; car le Dessus étant composé d'une certaine façon, & pouvant prendre pour vôtre Basse tel autre Son de l'Accord que vous jugez à propos; vous remarquez qu'ici vous avez fait la Sixte suivie d'une autre Consonance ou d'une Dissonance; & que là, quoique vous puissiez faire la même chose, vous pouvez tourner vôtre Basse d'une autre façon, en faisant entendre tantôt le *Tri-Ton*, sauvé de la Sixte, tantôt la *fausse-Quinte*, sauvée de la Tierce, tantôt la Septiéme sauvée de la Sixte, de la Tierce, ou de la Quinte, selon la differente progression que vous pouvez donner à vôtre Basse ; ou bien vous pouvez ne faire entendre entre les Parties que les Consonances, dont un Accord de Septiéme est composé, comme l'Octave, la Quinte, ou la Tierce, ou par renversement la Sixte, ou la Quarte ; vous pouvez encore vous servir des *Accords par supposition* ou *par emprunt*, quand vous sentez que la progression diatonique de vôtre Basse vous y conduit ; car cette progression est toûjours la plus chantante, & doit être employée autant que l'on peut, sur tout, lorsqu'il ne paroît aucune conclusion ; & souvenez-vous que toutes les *Dissonances mineures* d'un *Accord par supposition*, doivent être *preparées* par le Dessus qui *syncope*, pendant que la Basse monte ; ou si elle descend, ce ne peut être que par degrez disjoints, que tout Accord où la *Dissonance majeure* a lieu, demande la précaution que nous lui avons déterminée, soit dans la suite de l'Octave, soit où nous avons parlé, Chap. XI. XXII. XXXI. XXXIV. & XXXV. de la *Quinte superfluë*, de la *Septiéme superfluë*, du *Tri-Ton*, & de la *Seconde superfluë*; & que la Seconde veut être préparée par la Basse qui *syncope*; puis

quand vous appercevez que le Chant peut se terminer dans un certain endroit, suivez pour lors la progression de la Basse-fondamentale ; ainsi vôtre Basse sera composée avec art & avec goût.

EXEMPLE.



Remarquez d'abord que dans la quatriéme mesure j'aurois pû transposer la *Cadence parfaite* du *Ton d'UT* en une *Cadence irreguliere* dans celui de *LA*, comme cela paroît par les Guidons de la Basse-continuë, & la diversité le demande même en ce cas.

Dans la premiere & dans la seconde mesure de la Basse-fonda-

mentale, j'apperçois deux progressions égales A, B; ainsi je reserve celle qui a le plus de rapport à la *Cadence* pour la seconde mesure; parce que c'est le lieu où la *Cadence* se fait sentir ordinairement, en remarquant qu'elle est *irreguliere* ici, & que dans la quatriéme elle est *parfaite*. Pour revenir à la premiere mesure, j'y donne une progression diatonique à ma Basse-continuë, qui s'accorde en tout avec le Dessus; & pour suivre cette même progression dans la seconde mesure, je fais passer le second *Temps* sur une Notte qui fait la Septiéme contre la Basse-fondamentale, & qui se sauve par la Tierce de cette même Basse, ce qui s'accorde toûjours avec le Dessus; ainsi je continuë cette progression diatonique jusqu'à l'endroit où la *Cadence parfaite* se fait sentir, & où je suy pour lors la progression de ma Basse-fondamentale; je cherche encore cette progression diatonique dans les mesures suivantes, où je trouve que la Notte finale de la quatriéme mesure peut rester sur le même degré, pour former la Tierce avec la Basse-fondamentale, & l'Octave avec le Dessus; ensuite la Sixte dans la cinquiéme mesure avec ce même Dessus, & la Septiéme avec la Basse-fondamentale; enfin, je trouve la Neuviéme dans la sixiéme mesure, & je ne suy la progression de ma Basse-fondamentale qu'à la conclusion finale. De plus, ce qui me fait connoître les Accords que doivent porter les Nottes de la Basse-continuë, ce sont les Intervales qu'elle forme avec la fondamentale, parce que je sçais que celle-ci ne pouvant porter que des *Accords parfaits*, ou de *Septiéme*, lorsqu'elle est bien composée, les Nottes qui font la Tierce, la Quinte ou la Septiéme, de celles qui sont dans cette Basse-fondamentale, ne peuvent porter par consequent que de tels, ou tels Accords; ainsi je pourrois chiffrer également le Dessus, si je voulois le faire servir de Basse; c'est encore cette même raison qui me fait chiffrer la Neuviéme sur la premiere Notte de la sixiéme mesure, parce que cette Notte se trouve une Tierce au-dessous, ou une Sixte au-dessus de la Notte qui est à la Basse-fondamentale, ne pouvant être admise par consequent dans l'Harmonie, que *par supposition*; si bien que par l'Accord de la Septiéme que porte la Notte de la Basse-fondamentale, je vois que celle-là ne peut porter que celui de la Neuviéme, quoique cette Neuviéme ne paroisse pas dans le Dessus; mais vous remarquerez que la Quinte qui s'y trouve fait partie de l'Accord de la Neuviéme, & que cette Neuviéme supposée y est *preparée* & *sauvée* dans toutes les regles.

On n'auroit jamais fait s'il falloit raisonner de la sorte sur toutes les differentes manieres dont on peut diversifier une Basse continue; mais si l'on fait à propos toutes les remarques necessaires sur les dif-

ferens Exemples qui ſont contenus dans ce Traité, en appropriant à chacun de ces Exemples les choſes dont on voudra s'éclaircir; & ſi l'on veut encore pour cet effet conſulter les Ouvrages des habiles Maîtres, l'on ſe mettra bien-tôt au-deſſus de toutes les difficultez.

CHAPITRE QUARANTE-DEUXIE'ME.

Remarques utiles ſur le Chapitre précédent.

1°. L'On peut compoſer une Baſſe ſous une autre Partie, ſans le ſecours de la Fondamentale, par la connoiſſance de la ſuite des Conſonances, ſuite que nous avons déterminée d'une maniere aſſez préciſe, pour que l'on ne puiſſe en douter, pourvû que l'on ſe ſouvienne de paſſer, autant que l'on pourra, d'une *Conſonance parfaite* à une *imparfaite*, & de celle-ci à l'autre, d'éviter les deux *Conſonances parfaites* de ſuite, lorſqu'on peut s'en diſpenſer, au lieu que les *imparfaites* peuvent s'entre-ſuivre, ſans trop abuſer cependant de cette liberté, parce que ce ſeroit pécher pour lors contre la diverſité; & de donner à cette Baſſe une progreſſion diatonique autant que cela ſe peut, quoique la conſonante doive s'y rencontrer de de temps en temps, ſur tout dans les *Cadences* principales où elle eſt abſolument neceſſaire.

2°. L'on peut compoſer une Baſſe ſur la ſuite des Accords déterminée dans les Regles de l'8, des 7, & 6, des 2 & 4, des 9, & autres, où l'on voit qu'après un certain Accord, il en doit ſuivre un autre, & ainſi de ſuite. (Voyez les Chap. XI. XXI. XXII. XXVII. XXVIII. & XXIX.)

3°. Pour diverſifier, l'on peut ſe ſervir des Exemples où les differentes manieres de faire proceder la Baſſe ſous un même Deſſus ſont déterminées : (Voyez le Chap. XVII.) en remarquant que des quatre Parties qui ſont contenues dans ces Exemples, il peut s'en trouver toûjours une conforme à celle que vous aurez compoſé, c'eſt-à-dire, que vous trouverez dans l'une de ces Parties deux Nottes qui ſe ſuivront, de même que celles qui ſeront dans vôtre Deſſus; & dans l'autre, deux autres, ainſi conſecutivement; mais pour ne pas vous y tromper, il faut bien prendre garde ſi ces progreſſions ſe font dans un même *Mode* ou *Ton*; & pour cela, il ne faut pas conſulter les Nottes par leur nom, mais par le rang qu'elles tiennent dans le *Ton* où vous êtes, & dans celui où les Exemples ſont compoſez; ainſi ces Exemples étant compoſez dans le *Ton d'UT*, vous trouverez qu'une progreſſion de la *Mediante* à la *Domi-*

nante, ou de la *sixiéme Notte* à la *quatriéme*, &c. pourra toûjours souffrir les mêmes Accords dans un *Ton* quelconque.

Voyez ensuite Chap. XIV. & XVIII. la maniere dont on doit *preparer* & *sauver* les Dissonances, afin de n'en point pratiquer sans connoissance.

Voyez encore Chap. XXIV. & XXVI. Art. I. II. & III. la maniere de passer d'un *Ton* à un autre; comment on peut les distinguer, & comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Nottes d'une Basse dans une progression quelconque; parce que toutes ces connoissances réünies, vous relevent d'une infinité de doutes qui se presentent à tout moment.

Quand on se sent un peu fort sur tous ces articles, on voit ensuite la maniere dont on peut pratiquer les *Licences*, pour les mettre en usage en temps & lieu; on *figure* le Chant du Dessus, & celui de la Basse si l'on veut, en remarquant toûjours les *Temps* principaux, & la Notte qui doit former Accord dans chaque *Temps*, afin de pouvoir chiffrer exactement la Basse; & quand on doute du fond des Accords, on rapporte une Basse-fondamentale au-dessous de ces deux Parties composées, où l'on voit si l'on a manqué, ou non, & quels Accords doivent porter les Nottes placées dans la Basse-continue; en se souvenant que la Notte qui fait la Tierce, la Quinte ou la Septiéme de celle qui est à la Basse-fondamentale, ne peut porter qu'un tel Accord; ou bien si cette Notte de la Basse-continue se trouve une Tierce, ou une Quinte au-dessous de celle de la Basse-fondamentale, l'Accord sera pour lors *supposé*, & il faut voir s'il est employé selon les Regles.

Si-tôt que vôtre Basse est bien chiffrée, rien n'est plus facile que d'y ajoûter deux ou trois Parties, excepté que le Chant un peu trop recherché dans le Dessus ou dans la Basse, n'empêche d'arranger ces autres Parties dans toute la regularité; ce qui fait que plus il y a de Parties, plus on est obligé de conformer la progression de la Basse à celle de la fondamentale. Quoique nous ayons donné plusieurs differentes façons de faire proceder une Basse par degrez conjoints à quatre & à cinq Parties dans une progression de l'Octave, tant en montant qu'en descendant, soit par les Accords ordinaires, soit par les differens Accords de 6, par ceux des 7 & 6, des 2 & 6, des 9, &c. mais nous allons voir ce que l'on doit observer dans une Composition à plusieurs Parties.

CHAPITRE

CHAPITRE QUARANTE-TROISIE'ME.

Ce que l'on doit observer dans une Composition à deux, à trois & à quatre Parties.

IL est difficile de réüssir parfaitement dans les Pieces à deux & à trois Parties, si l'on ne compose toutes les parties ensemble; parce que chaque partie doit avoir un Chant coulant & gratieux; & l'habile homme ne compose guéres une partie, qu'il ne sente en même temps l'effet des autres parties qui doivent l'accompagner.

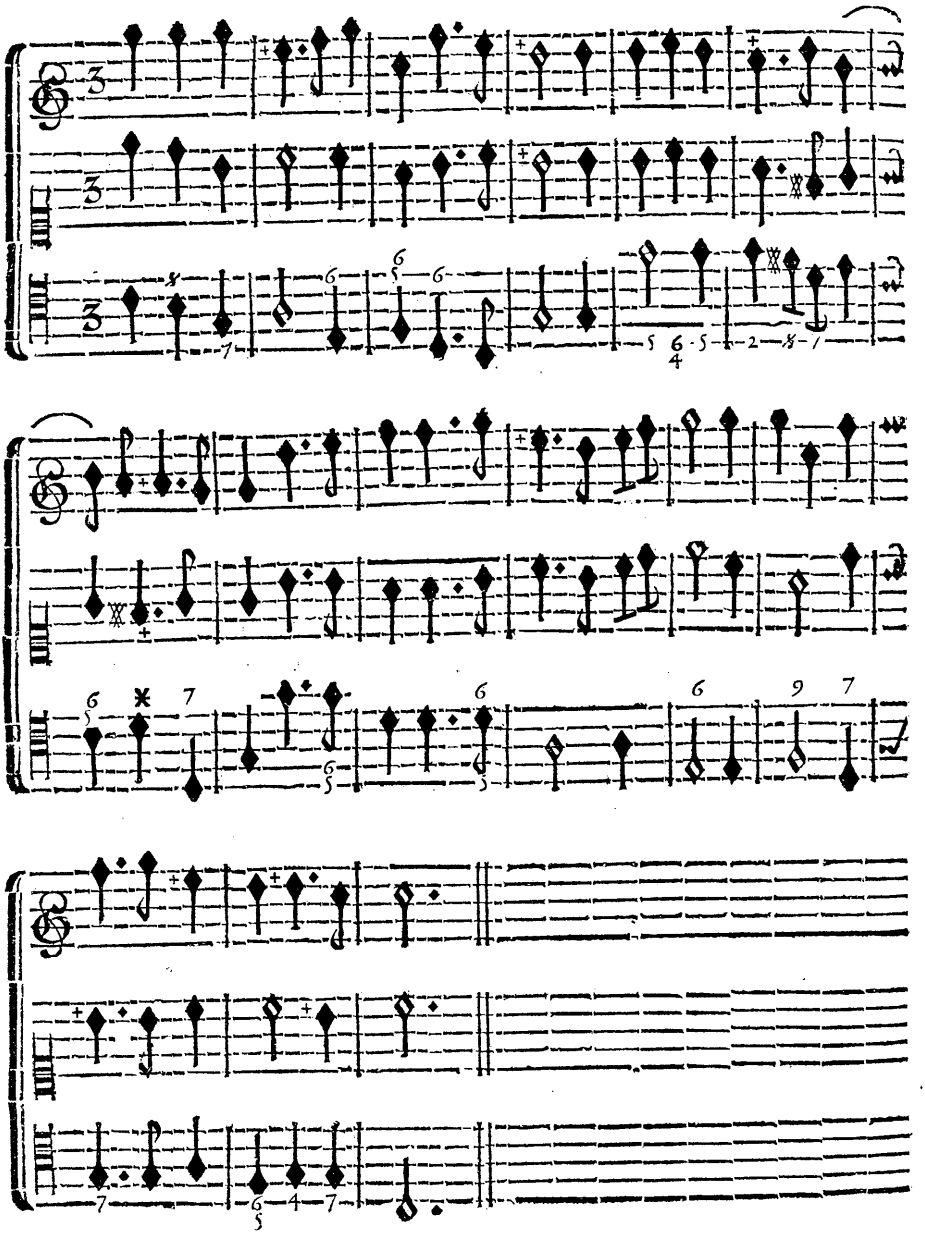
1°. Quoique l'on se propose ordinairement une Partie où l'on veuille renfermer tout le beau Chant que l'imagination puisse fournir, ce qui s'appelle le *Sujet*, si les autres parties en sont dénuées à proportion, cela diminuë la beauté du sujet; & il n'y a que dans ce qu'on appelle *Recitatif*, où la Basse & les autres Parties doivent seulement faire entendre le fond de l'Harmonie; mais autrement, le Chant de deux ou de trois parties doit être presqu'égale; d'où l'on dit fort à propos, *qu'une Basse bien chantante, nous annonce une belle Musique.*

Moins il y a de Parties, plus les Accords doivent être diversifiez; c'est donc pour les Pieces à deux parties que cette Regle demande le plus de regularité.

2°. Quand on compose à trois Parties, il faut y rendre les Accords complets, autant qu'il se peut; & la meilleure regle pour cet effet, est d'y faire entendre toûjours des Tierces ou des Sixtes, au moins entre deux Parties, l'Octave ne devant y être employée que rarement, excepté que le *Dessein*, * la *Fugue*, ou le *beau Chant* ne nous y conduise, sur tout dans les *Cadences parfaites*, où chaque Partie se termine ordinairement sur la *Notte tonique*.

* Nous parlons du *Dessein* & de la *Fugue* au dernier Chapitre.

EXEMPLE.



Pour ce qui eſt des Pieces à quatre & à plus de Parties, on en forme ou des *Chœurs de Muſique*, ou des *Quatuor*, des *Quinques*, &c. (L'on trouvera un *Quinque* ou *Canon* dans le dernier Chapitre.) Les Voix ſe multiplient autant que l'on veut dans chaque partie, pour ce qui eſt des *Chœurs*; au lieu qu'on n'employe ordinairement qu'une voix pour chaque Partie dans les *Quatuor* ou *Quinque*. Or comme il eſt aſſez difficile de donner un beau Chant naturel à chacune de ces Parties entenduës enſemble, il faut du moins qu'il regne dans la *Baſſe* & dans le *Deſſus*, ſur tout dans les *Chœurs*; l'on peut neanmoins donner ce beau Chant à telle Partie que l'on veut, ou encore l'entremêler tantôt dans une Partie, tantôt dans une autre, en preferant toûjours celle qui ſe trouve au plus haut degré de la Voix ou de l'Inſtrument, ſuppoſé qu'il n'y ait point de Voix; car l'attention ſe porte naturellement vers les Sons les plus perçants. Au-reſte, nous ne pretendons pas confondre ici la *Baſſe*, qui doit primer en ce cas, & ſur laquelle nous devons toûjours nous regler dans ces ſortes de Pieces.

Quelques difficultez qu'il y ait à remplir d'un beau Chant toutes les Parties d'un *Quatuor*, ou d'un *Quinque*, il faut cependant faire tous ſes efforts pour y réüſſir; & c'eſt peut-être principalement en faveur de ces ſortes de Pieces, que la *Fugue* a été inventée; car outre qu'elles n'ont guéres d'agrément ſans ce ſecours, c'eſt que la *Fugue* qui renaît tantôt dans une partie, tantôt dans une autre, ſurprenant agréablement l'Auditeur, le force en quelques façon de détourner ſon attention des parties qui pourroient pour lors être dénuées de Chant, pour la donner entierement à celle qui reprend cette *Fugue*; c'eſt auſſi par ce moyen que l'on peut adroitement attirer l'Auditeur, en fixant ſon attention ſur l'objet qui le frappe le plus. D'ailleurs le Chant de la *Fugue*, & celui des Parties qui doivent l'accompagner, outre les ſilences que l'on peut y introduire, lorſque l'on ſent que le Chant n'en ſeroit point aſſez gracieux, dépendant abſolument de nôtre goût, c'eſt à nous de ſçavoir faire un bon choix, pour que le ſuccès en ſoit favorable. (C'eſt le ſujet du Chapitre ſuivant.) Il n'y a que les *Chœurs* qui puiſſent plaire ſans *Fugues*, en ce que le beau Chant qui doit y regner pour lors dans les Parties dominantes, occupe ſuffiſamment; il en eſt de même des *Duo* & des *Trio*.

L'on peut exceder le nombre de cinq Parties dans la Compoſition; mais cela n'appartient qu'aux grands Maîtres de l'Art, qui ſçavent doubler à propos les Conſonances, en leur donnant pour lors des progreſſions oppoſées, & en diverſifiant le tout par des Chants plus ou moins figurez.

CHAPITRE QUARANTE-QUATRIE'ME.

Du Dessein, de l'Imitation, & de la Fugue.

DAns la Musique, le *Dessein* est en general le sujet de tout ce que l'on se propose; car un habile Compositeur doit se proposer d'abord un *Mouvement*, un *Ton*, ou *un Mode*, un *Chant* & *une Harmonie* conforme au sujet qu'il veut traiter; (Voyez, Livre Second Chap. XXX.) mais ce terme doit s'appliquer plus précisément ici à un certain Chant que l'on veut faire regner dans la suite d'une Piece, soit pour se conformer au sens des Paroles, soit que le bon goût ou la fantaisie nous y détermine; pour lors on distingue le *Dessein* en *Imitation* & en *Fugue*.

L'*Imitation* n'a rien de particuliere qui merite attention; elle consiste seulement à faire repeter à son gré, & dans telle Partie que l'on veut, une certaine suite de Chant, sans autre regularité.

La *Fugue* de même que l'*Imitation*, consiste en une certaine suite de Chant, que l'on fait repeter à son gré, & dans telle Partie que l'on veut, mais avec plus de circonspection, selon les Regles suivantes.

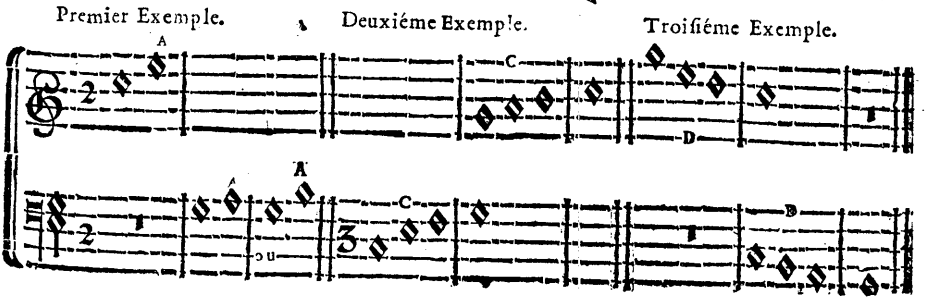
Si dans l'*Imitation* l'on peut faire repeter le Chant d'une ou de plusieurs Mesures, & même de tout l'*Air* dans une seule, ou dans toutes les Parties, & sur telles Cordes que l'on veut; dans la *Fugue* au contraire, il faut que ce Chant soit entendu alternativement dans les deux principales Parties, qui sont le Dessus & la Basse, ou bien au lieu du Dessus, l'on prend telle autre Partie que l'on s'imagine, pour y faire regner le sujet; & si la Piece contient plusieurs Parties, elle en est encore plus parfaite, lorsque la *Fugue* est entendue alternativement dans chaque Partie. De plus, les Cordes qu'il faut y employer, ne dépendent point de nôtre choix; & voici comme il faut en user.

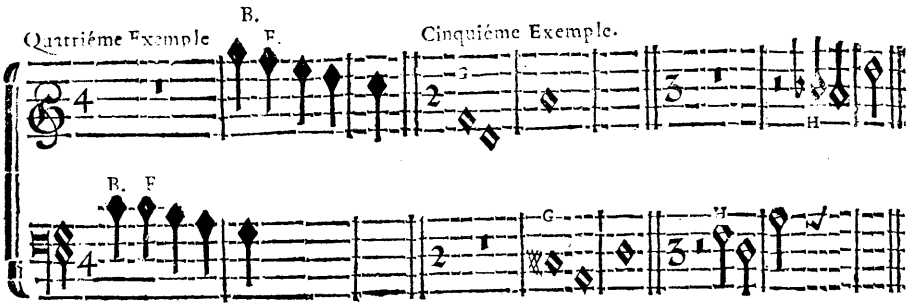
1°. L'on doit choisir la *Notte tonique* & sa *Dominante* pour premiere & pour derniere Nottes de la *Fugue*, préferablement à toutes autres, lorsque l'on n'est pas encore bien assuré de ce que l'on fait; & le Chant de cette *Fugue* doit être renfermé dans l'étendue de l'Octave du *Ton* que l'on traite; car, supposé qu'il en excede les bornes, les Nottes qui se trouvent au-dessus, ou au-dessous de l'Octave, ne doivent pas être regardées differemment de celles qui sont contenues entre cette Octave.

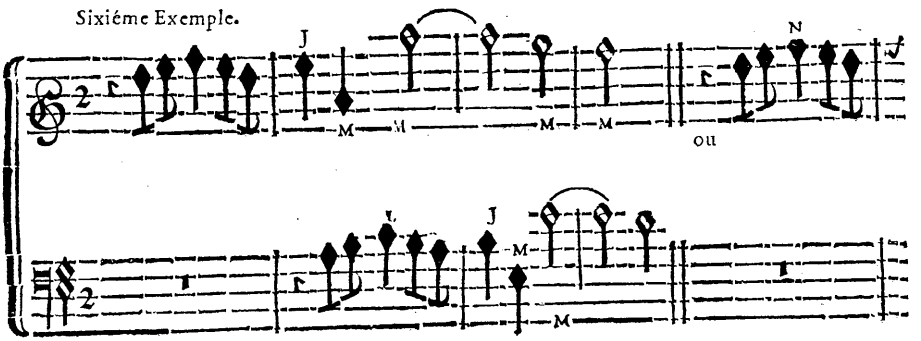
2°. Si une Partie commence ou finit par la *Notte tonique*, l'autre

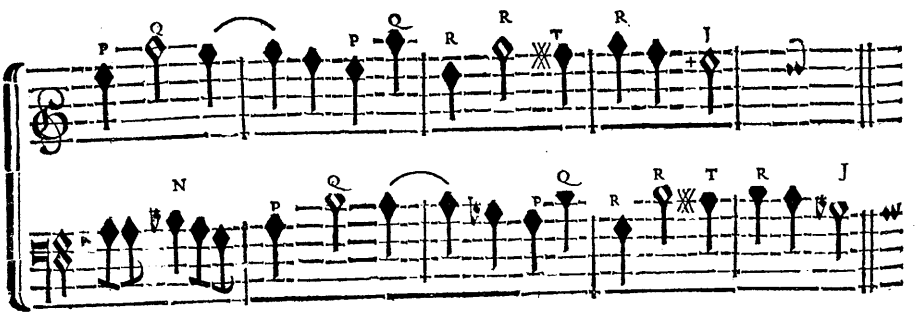
doit commencer ou finir par la *Dominante*; & ainsi de chaque Notte qui se répond dans l'étendue de l'Octave du *Ton* que l'on traite, faisant ensorte que les Nottes qui se trouvent entre la *Tonique* & sa *Dominante* se répondent également dans chaque Partie, c'est-à-dire, que la *seconde Notte* qui est immediatement au-dessus de la *Tonique*, doit répondre à la *sixiéme*, qui est immediatement au-dessus de la *Dominante*; & ainsi reciproquement de celle qui est une Tierce, une Quarte ou une Quinte au-dessus, ou au-dessous de la *Tonique*, avec celle qui est en même degré au-dessus ou au-dessous de la *Dominante*, selon le progrès du Chant, qui peut monter ou descendre; car la conformité que nous pretendons devoir être observée dans les Nottes qui commencent & terminent, la *Fugue* doit être également observée dans toute la suite du Chant dont cette *Fugue* est composée.

3°. Comme dans la Progression diatonique en montant, ou en descendant d'une *Notte tonique* à sa *Dominante*, & de celle-ci à l'autre, il se trouve une Notte de plus ou de moins, il faut remarquer que l'on peut faire rapporter indifferemment, & principalement dans le milieu du Chant qui compose la *Fugue*, l'une des deux Nottes en degrez conjoints, qui sont comprises dans la Progression où il y en a une de plus, à celle que l'on ne peut se dispenser d'employer dans la Progression où il y en a une de moins; Par exemple, si le Chant de la *Fugue* procede en descendant de la *Notte tonique* à sa *Dominante*, je ne puis y employer que la sixiéme & la septiéme Nottes; au lieu que pour conformer le même Chant en descendant de la *Dominante* à la *Tonique*, je pourrai passer sur la quatriéme, sur la troisiéme & sur la seconde Notte; si bien que je dois choisir celles de ces trois dernieres qui approchent le plus de la *Tonique*, sur laquelle le Chant de la *Fugue* se termine, pour qu'elles nous rendent un Chant à peu près conforme à celui qui a été entendu en premier lieu. Pareillement, si j'ai commencé par la Progression qui contient le plus grand nombre de Nottes, j'y conforme celle qui contient le moindre nombre, en m'attachant toûjours à ce que la conformité du Chant soit plûtôt observée vers la fin, que vers le commencement; mais un Exemple nous mettra mieux au fait.









Dans le premier Exemple, la *sixiéme* ou la *septiéme Notte* répondent à la *Mediante* A.

Dans le second, la *sixiéme* répond à la *Mediante* C.

Dans le troisiéme, la *septiéme* répond à la *Mediante* D.

Dans le quatriéme, la *Dominante* B, ou la *quatriéme Notte* F, répondent à la *Tonique* B, F.

Dans le cinquiéme, la *Mediante* répond à la *septiéme* G, ou à la *sixiéme* H.

Dans le sixiéme, la *Mediante* répond à la *septiéme* L, ou à la

sixiéme N, la *seconde* répond à la *sixiéme* J, ou à la *Dominante* P; la *Dominante* répond à la *seconde* M, ou à la *Tonique* Q; & la *Tonique* répond à la *quatriéme* R.

Il y a bien des choses à observer pour ne pas se tromper dans le choix qui (comme l'on voit) est arbitraire entre chacune des cinq Nottes comprises depuis la *Tonique* jusqu'à sa *Dominante* en montant, pour en composer un Chant conforme à celui qui aura été entendu entre les quatre Nottes comprises depuis la *Dominante* jusqu'à la *Tonique* en montant, que le Chant de la *Fugue* monte ou descende; car il se trouvera toûjours cinq Nottes d'un côté, & quatre de l'autre; étant même obligé quelquefois d'emprunter la *seconde Notte* ou la *quatriéme*, pour en faire rencontrer cinq depuis cette *Dominante* jusqu'à sa *Tonique* en montant, ou depuis la *Tonique* jusqu'à sa *Dominante* en descendant, ce qui est la même chose; de sorte que les Auteurs qui ont écrit de la *Fugue*, ayant negligé ces observations, il ne sera pas hors de propos d'en dire ce que l'experience nous apprend sur ce sujet.

1°. La *Dominante* doit toûjours répondre à la *Tonique*, & celle-ci à l'autre dans la premiere & dans la derniere Notte de la *Fugue*; & l'on ne peut transgresser cette regle que dans le milieu du Chant, où il est permis de subroger la *quatriéme Notte*, à la *Dominante*, & la *seconde Notte* à la *Tonique*, pour y faire rencontrer une suite de Chant plus conforme; ne se trouvant par ce moyen que quatre degrez depuis la *seconde Notte* jusqu'à la *Dominante* en montant, ou depuis la *quatriéme Notte* jusqu'à la *Tonique* en descendant, dont on poura composer un Chant à peu près pareil à celui qui sera renfermé entre les quatre degrez, compris depuis la *Dominante* jusqu'à la *Tonique* en montant, ou depuis celle-ci à l'autre en descendant; ce même emprunt nous donnant encore cinq degrez depuis la *seconde Notte* jusqu'à la *Dominante* en descendant, & depuis la *quatriéme Notte* jusqu'à la *Tonique* en montant, conformément aux cinq degrez qui se trouvent depuis la *Dominante* jusqu'à la *Tonique* en descendant, & depuis celle-ci à l'autre en montant; & quand nous disons que le Chant formé de ces Nottes empruntées, sera à peu près pareil à celui qui aura été entendu entre la *Notte tonique* & sa *Dominante*, c'est qu'il ne peut pas être absolument le même, par rapport aux degrez diatoniques de chaque *Mode*, dont on ne peut alterer les Nottes par aucun nouveau *Dieze* ni *B-mol*, excepté dans les *Tons mineurs*, où il faut ajoûter un *B-mol* à la *sixiéme Notte*, lorsqu'elle descend, & un *Dieze* à la *sensible*, lorsqu'elle monte; pouvant même ajoûter quelquefois un *Dieze* à la *Mediante* des *Tons mineurs*, & à la *quatriéme Notte* de tous les *Tons*, lorsqu'elles répondent à la *sensible*, comme nous l'avons

fait dans le sixiéme Exemple aux Nottes marquées d'un T, pourvû que ces Nottes fassent Tierce majeure ou Sixte majeure avec la Basse.

L'on ne doit point imaginer de Chants pour en former une *Fugue*, dont on ne se represente en même-temps la Basse & la *Réponse*, car c'est de cette *Réponse* que naît la diversité ; de sorte qu'il est libre après cela de commencer par le Chant imaginé, ou par celui qui lui répond.

3°. La Basse de la *Fugue* étant trouvée, l'on peut en chercher encore les deux ou trois autres Parties, qui pourroient accompagner le Chant composé & sa Basse ; où l'on remarquera que cette Basse & ces autres parties, suivront à peu prés la même progression avec le Chant inventé, & avec celui qui répond ; & de plus, que cette Basse portera les mêmes Accords de part & d'autre, si elle est bien imitée ; si bien que par le moyen de cette Basse & des autres parties, l'on trouve celui de faire entendre plusieurs *Fugues* à la fois, ou de composer une autre espece de *Fugue*, qu'on appelle *Canon* dont nous parlerons dans la suite.

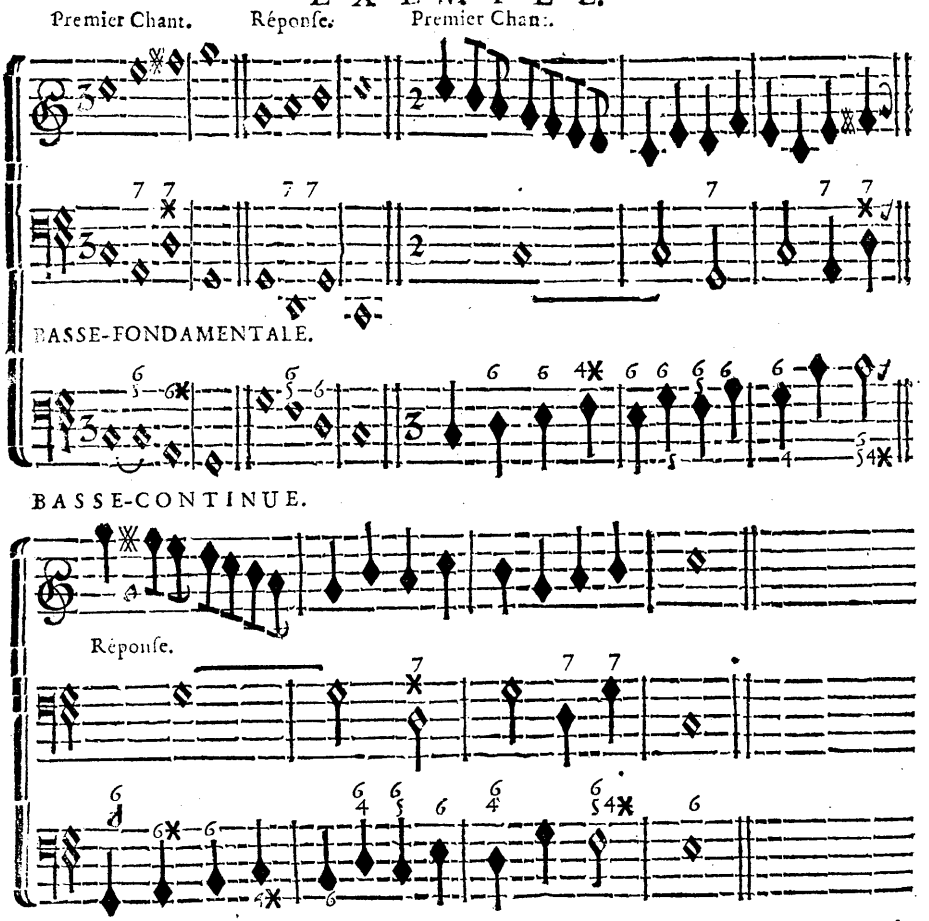
4°. Le Chant d'une *Fugue* peut souffrir plusieurs Basses differentes ; il peut même être composé de façon, qu'il conviendroit mieux à la Basse qu'à aucune autre partie ; ce qui est indifferent, en ce que le renversement nous fournit plusieurs manieres de composer une Basse, ou de faire servir de Basse une Partie, dont le Chant conviendroit mieux à un Dessus ; mais en même temps rien n'est si agréable que de se servir alternativement de ces differentes manieres d'accompagner un Dessus ou une Basse, sur tout dans la *Fugue*, où la diversité ne peut se faire sentir que dans les Parties qui l'accompagnent ; & nous avons dit que la Basse d'une *Fugue* pouvoit être toûjours à peu près la même, & qu'en ce cas elle devoit toûjours porter les mêmes Accords ; ce n'est que pour donner une idée plus juste de la maniere dont le Chant de la *Fugue* doit être imité ; car ce rapport des Accords, suffit seul pour la preuve.

5°. Pour sçavoir à present le choix que l'on doit faire des Nottes comprises dans l'étenduë d'une *Notte tonique* à sa *Dominante* en montant, ou de celle-ci à l'autre en descendant, il faut avoir toûjours pour principe cette *Notte tonique* & sa *Dominante*, où le Chant de chaque *Fugue* se termine ordinairement, sans que ces Nottes nous empêchent neanmoins de conformer les Intervales de la *Réponse* à ceux de la *Fugue* inventée, sur tout dans le milieu du Chant ; de sorte qu'ayant fait un Intervale de Tierce, de Quarte, de Quinte, de Sixte ou Septiéme dans le milieu du premier Chant imaginé, je dois en faire un pareil dans le même endroit du Chant qui répond à ce premier, ainsi du reste. Cependant cette derniere Regle n'est

n'eſt pas ſi generale, qu'il ne faille l'abandonner en faveur d'une progreſſion diatonique, ou encore en faveur des Nottes principales du *Mode*, ayant plûtôt égard à ce qui ſuit qu'à ce qui précéde, & à la *Notte tonique* ou à ſa *Dominante*, qui commencent & terminent ordinairement la *Fugue*, qu'à cette conformité d'Intervales que nous venons de propoſer. Ainſi l'Intervale de Quarte doit répondre ſouvent à celui de Quinte, & celui-ci à l'autre; mais de plus, ſi après un Intervale conſonant, il en paroît un ou pluſieurs diatoniques, il faut avoir recours aux endroits où paroît la *Notte tonique*, pour que la progreſſion diatonique qui ſe trouve depuis la derniere Notte de l'Intervale conſonant juſqu'à cette *Notte tonique*, puiſſe être imitée regulierement dans la Partie qui lui répond juſqu'à la *Dominante*; ou bien ſi la Progreſſion conduit à la *Dominante*, il faut qu'elle ſoit imitée dans la Partie qui lui répond en tirant vers la *Notte tonique*, ſur tout lorſqu'une Progreſſion quelconque ſe termine par un acte de *Cadence*; car la *Cadence finale* de la *Fugue* doit ſe faire toûjours ſur la *Notte tonique* & ſur ſa *Dominante*; bien que ſi cette *Cadence* ne termine pas abſolument la *Fugue*, on peut ſubroger la *quatriéme Notte* à la *Dominante*, & quelquefois la *ſeconde Notte* à la *Tonique*.

L'on ne commence, ni l'on ne finit guéres de *Fugues*, que ſur la *Notte tonique*, ſur ſa *Dominante* & ſur ſa *Mediante*; la *ſixiéme* ou la *ſeptiéme Notte* devant répondre pour lors à cette *Mediante*, comme on a pû le remarquer dans le cinquiéme Exemple précédent; ainſi en s'attachant à ce qui ſuit, plûtôt qu'à ce qui précéde, & par la conformité des Accords qui doivent ſe rencontrer au-deſſus de la Baſſe, que l'on fait ſervir aux Chants qui ſe repondent en *Fugue*, on ne peut guéres ſe tromper.

EXEMPLE.



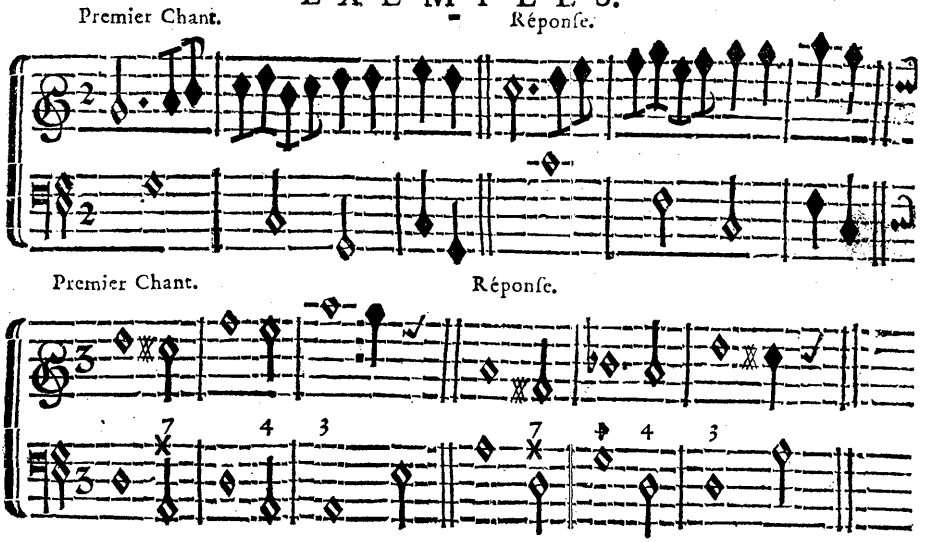
Cette Basse-continuë est mise ici pour faire remarquer, que quelque Basse que l'on s'imagine au-dessous d'un Chant proposé, elle pourra avoir la même conformité, en portant toûjours les mêmes Accords, mais la Fondamentale est encore meilleure en ce cas.

6°. Le Chant d'une *Fugue* doit contenir au moins une demie mesure ; & s'il en contient plus de quatre, il faut que sa *Réponse* puisse commencer dans la quatriéme ; encore faut-il que le mouvement soit un peu vif, pour qu'une si longue suite de Chant denuée d'Harmonie puisse plaire.

7°. La *Fugue* commence par tel *Temps* de la mesure que l'on veut, mais elle doit finir naturellement sur le premier *Temps*, le troisiéme d'une mesure à quatre, pouvant representer ce premier *Temps* ; & lorsqu'elle finit sur un autre *Temps*, c'est ordinairement en conse-

quence d'une rime feminine, ſoit que l'on compoſe ſur des Paroles, ſoit que l'on s'imagine un Chant où cette rime pourroit avoir lieu, ſoit que cela dépende de la fantaiſie ; car pour trouver de la nouveauté, on eſt obligé quelquefois de tranſgreſſer les Regles, qui, comme celles-ci, ne ſont fondées que ſur le bon goût ; & la ſurpriſe où nous jette ces eſpeces de *Fugues* terminées contre la Regle, ne peut que plaire, lorſque cela ſe fait avec jugement & avec diſcretion ; elles peuvent finir pour lors ſur d'autres Nottes que la *Tonique* & ſa *Dominante*.

EXEMPLES.



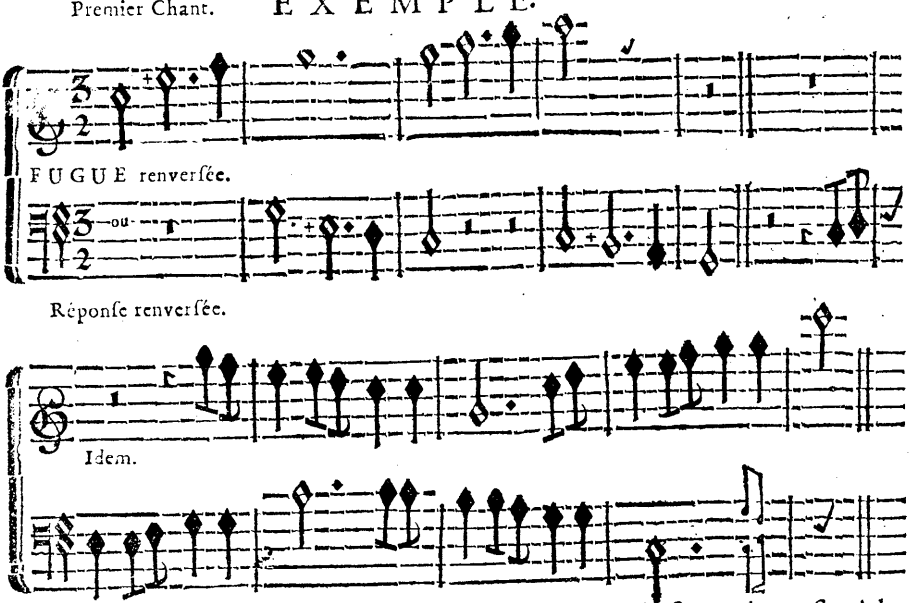
8°. Le Chant de la *Fugue* doit être imité en tout, autant que cela ſe peut ; car la même quantité de *Rondes*, de *Blanches*, &c. qui ſe trouvent dans un certain *Temps* de la meſure, doit être employée par tout où la *Fugue* ſe fait entendre.

9°. L'on peut faire commencer chaque Partie à l'Uniſſon ou à l'Octave de la premiere ; mais quand ces Parties peuvent entrer les unes après les autres à la Quinte ou à la Quarte, l'effet en eſt encore plus agreable. L'on eſt libre de faire commencer la *Fugue*, & de la faire repeter par telle partie que l'on veut dans tout le cours de la Piece ; & lorſque l'on veut changer de *Ton*, il n'y a qu'à remarquer le lieu que chaque Notte de la *Fugue* occupe dans celui que l'on traite, & prendre des Nottes qui ſoient en même degré dans celui où l'on veut entrer, ſans rien changer, ni dans le lieu qu'occupe chaque Notte de la *Fugue* par rappor à la *Notte tonique*, ni dans la qualité & la quantité des Nottes qui compoſent cette *Fugue*, ni dans le *Temps* de la meſure où elle commence & finit.

10°. L'on peut attendre que le Chant de la *Fugue* soit entierement terminé, pour faire entrer chaque Partie l'une après l'autre ; mais il se trouve quelquefois des desseins au milieu desquels chaque partie peut entrer, ce qui fait un fort bon effet, pourvû que l'on ne change rien d'ailleurs, comme nous venons de le dire ; l'on en trouve la preuve dans le sixiéme Exemple.

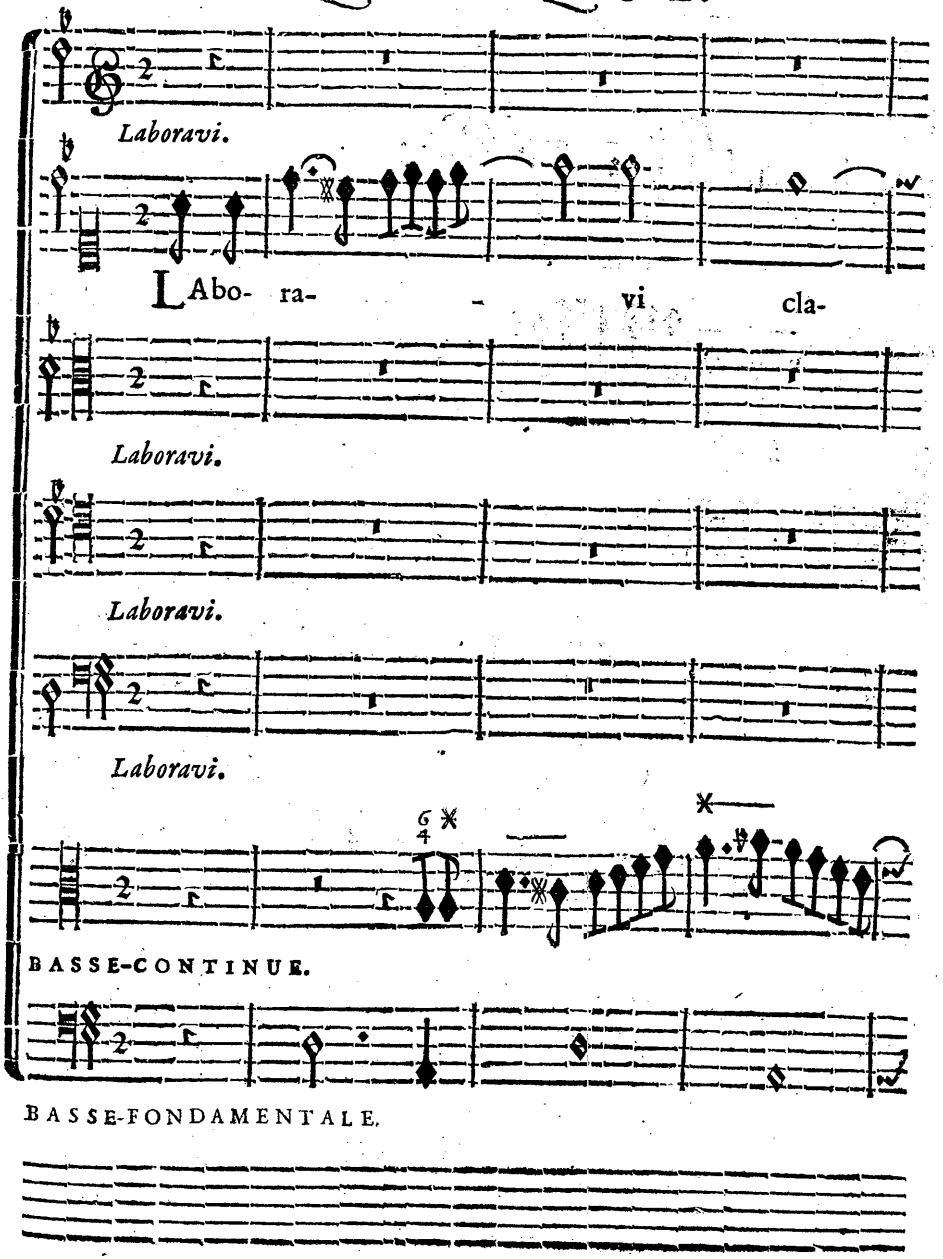
11°. Le Renversement qui est le nœud de toute la diversité que l'on peut apporter dans l'Harmonie, donne encore de nouvelles graces à la *Fugue* ; de sorte qu'ayant imaginé un Dessein, on le renverse de façon, que les mêmes Intervales qui ont été entendus en montant, se font entendre en descendant ; & ceux qui ont été entendus en descendant, se font entendre en montant, sans rien changer d'ailleurs, comme nous venont de le dire à l'Art. IX.

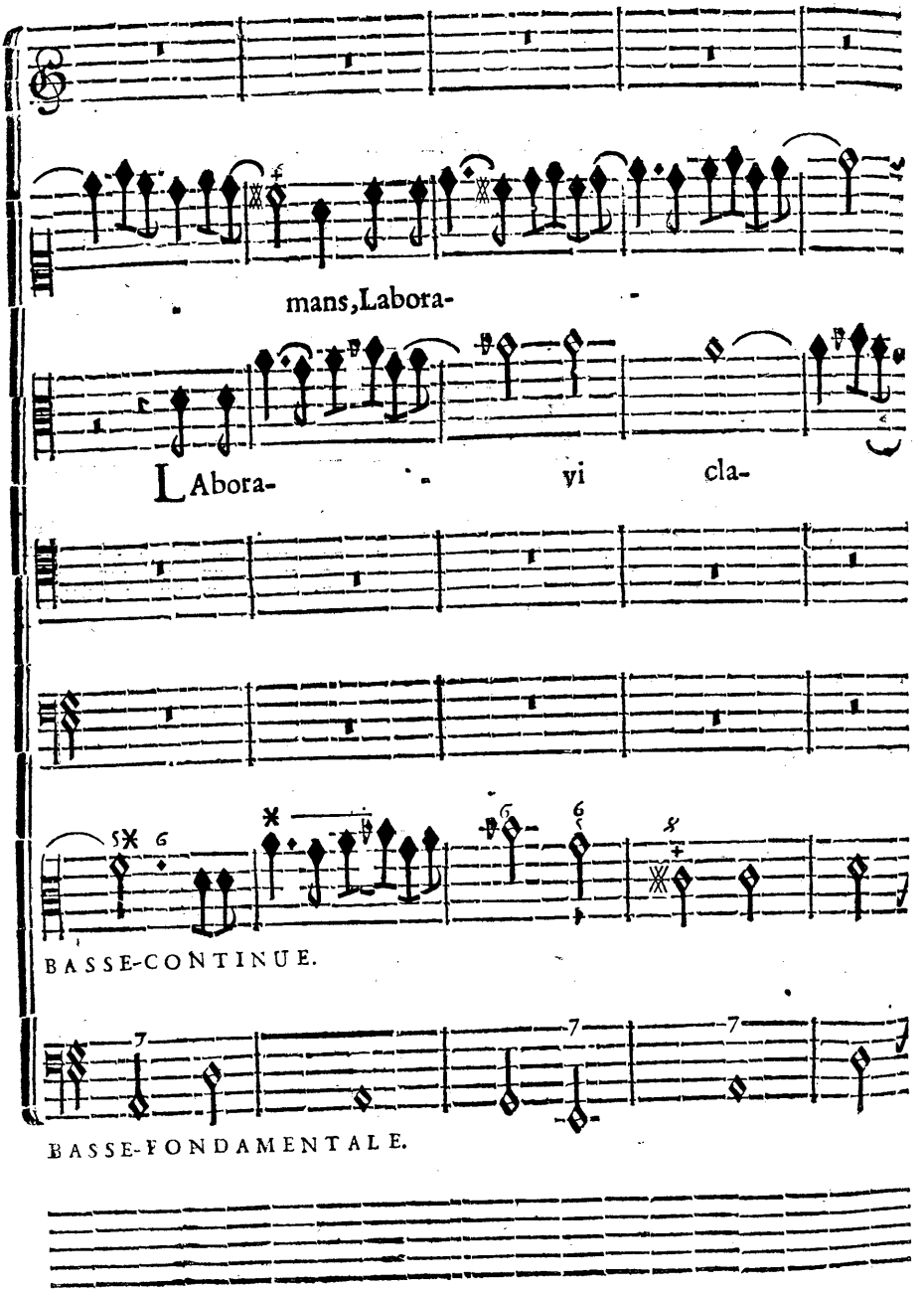
EXEMPLE.

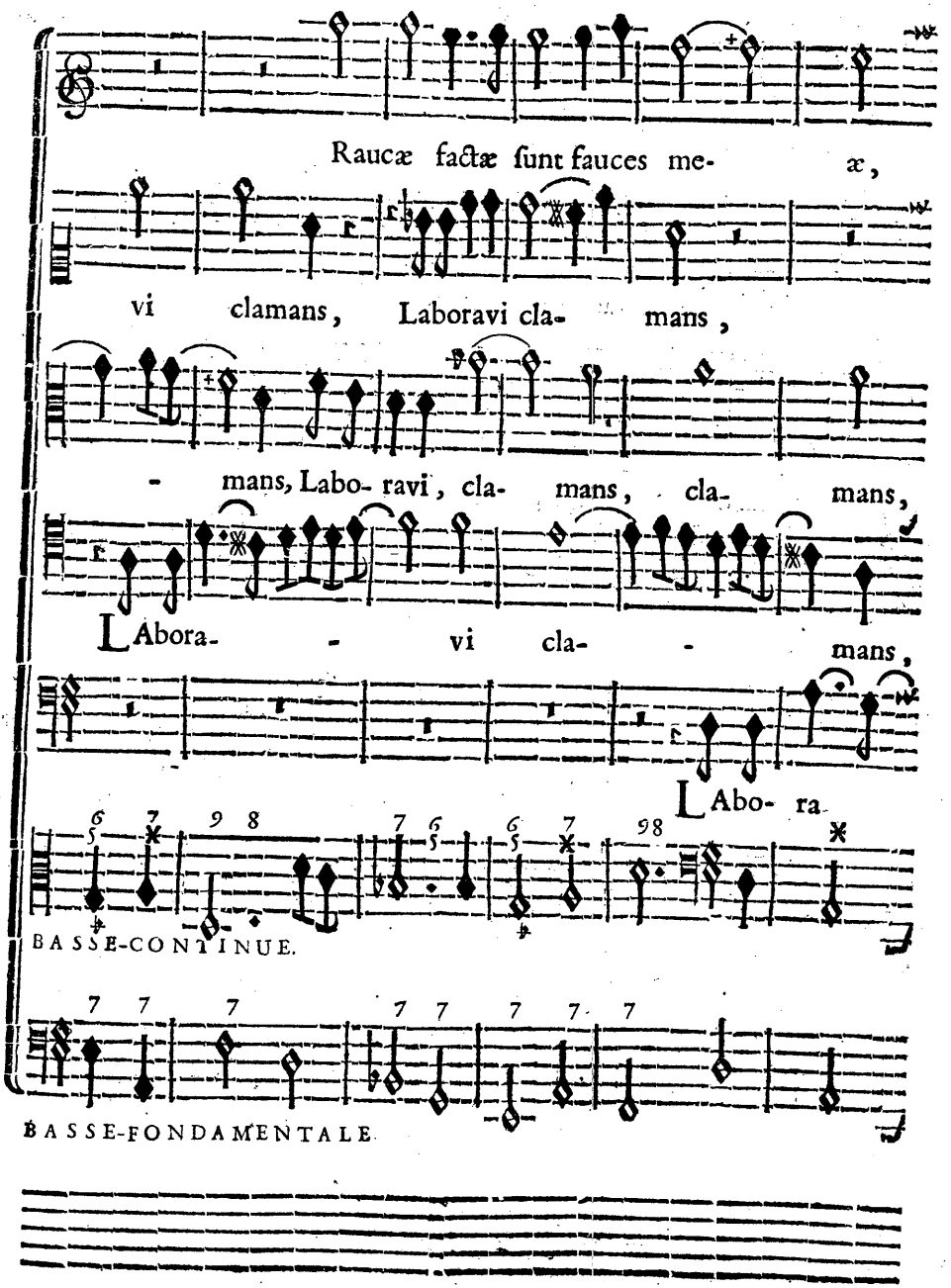


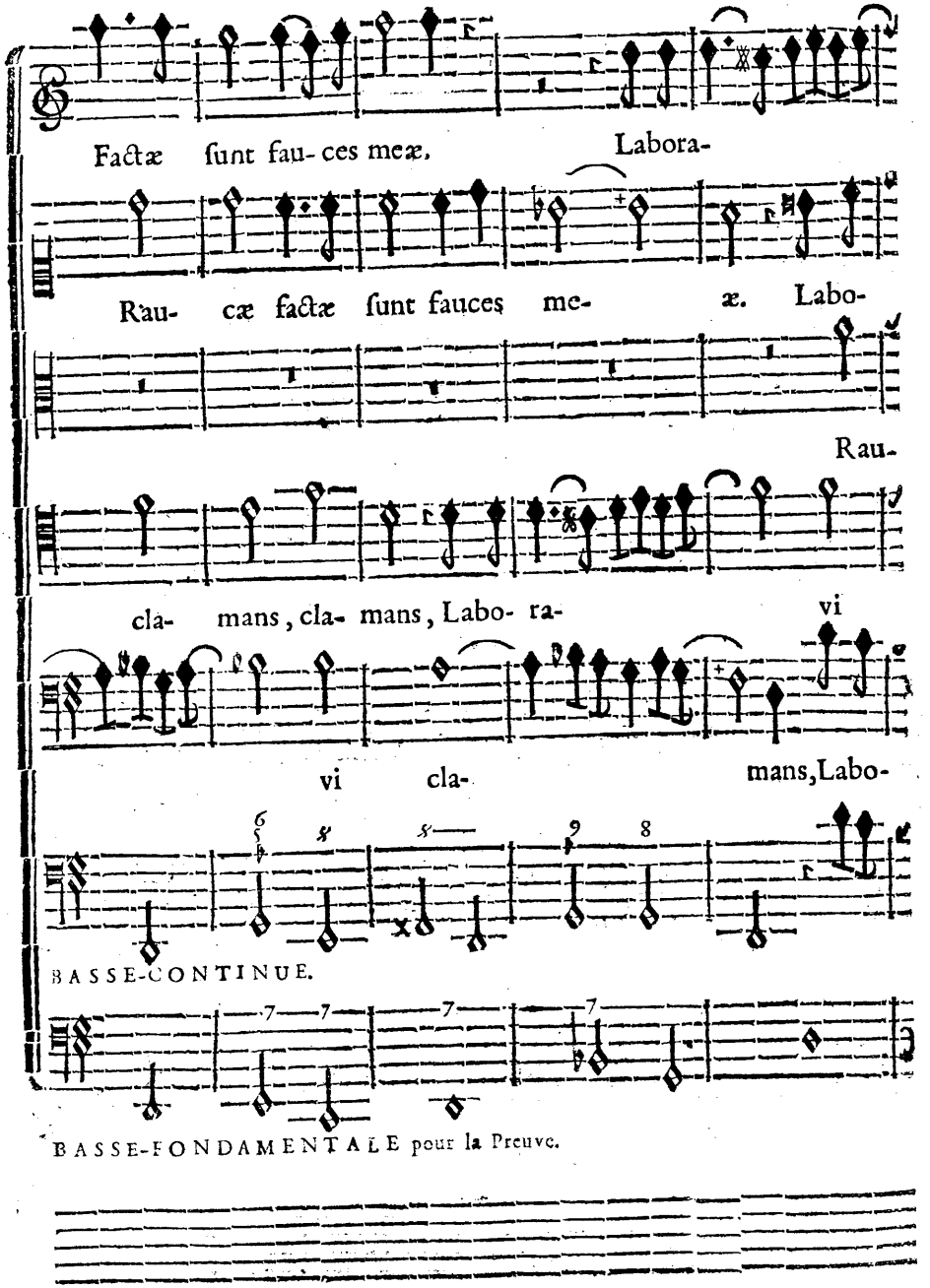
12°. L'on peut faire entendre plusieurs *Fugues* differentes ensemble, ou les unes après les autres ; mais il faut, autant que cela se peut, qu'elles ne commencent pas toûjours dans le même *Temps* ou dans la même mesure, sur tout lorsqu'on les entend pour la premiere fois ; que leur progression soit renversée, qu'elles soient caracterisées differemment, c'est-à-dire, que si l'une contient des *Rondes*, l'autre contienne des *Blanches*, des *Noires*, &c. au gré du Compositeur ; & que si elles ne peuvent pas être entenduës ensemble, qu'au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre ; ce qui va s'éclaircir par un Exemple.

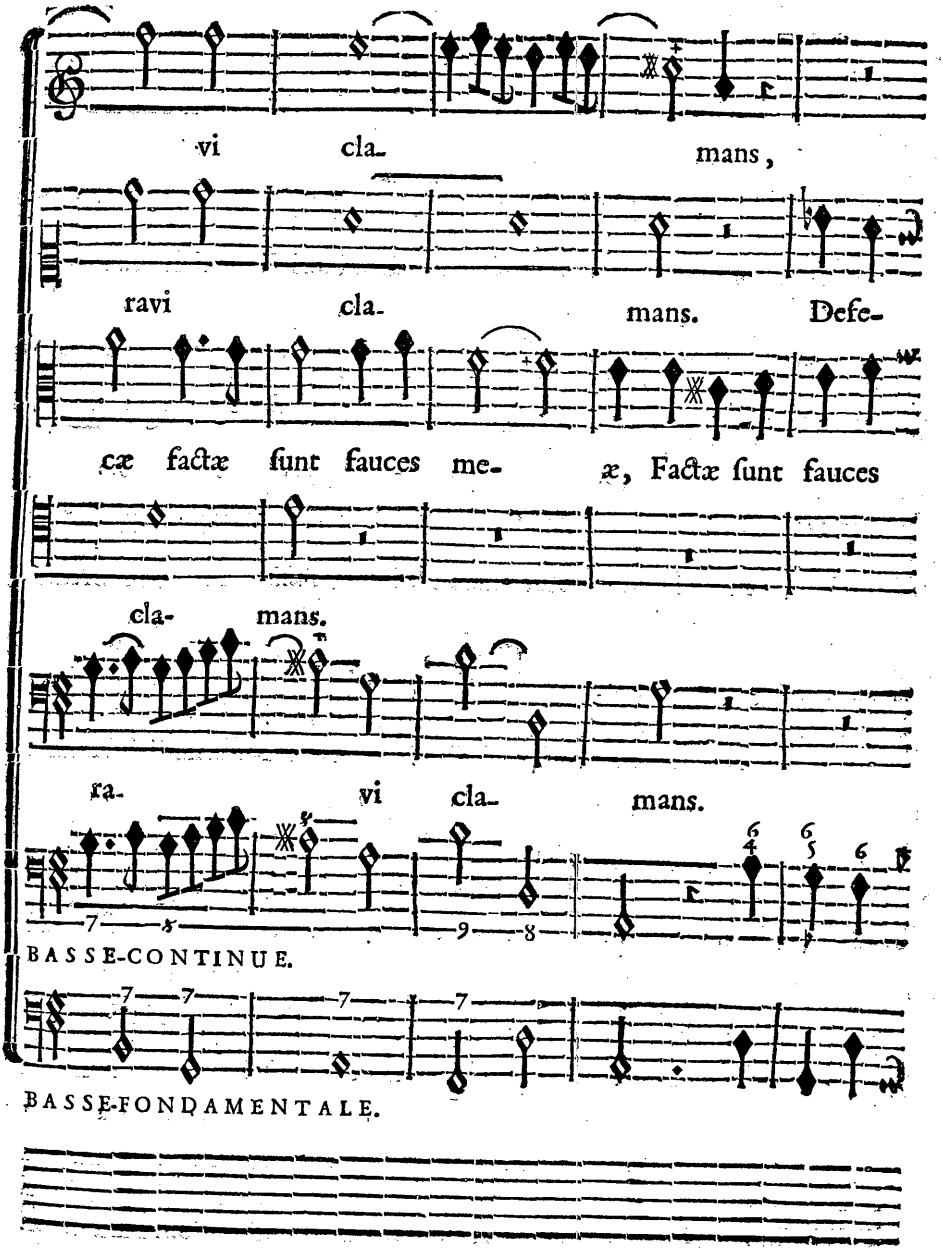
QUINQUE.

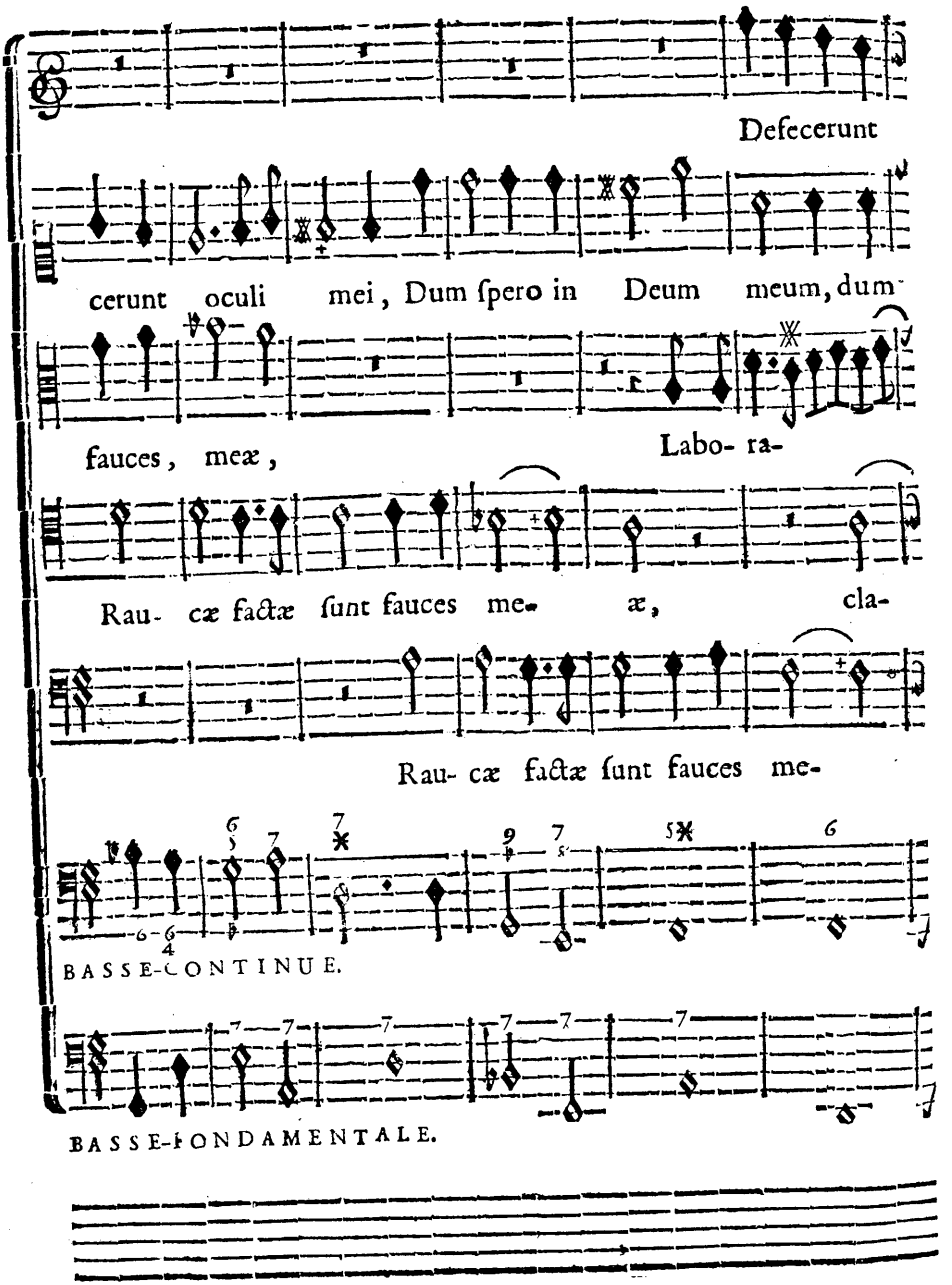

Laboravi.
LAbo- ra- - vi cla-
Laboravi.
Laboravi.
Laboravi.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

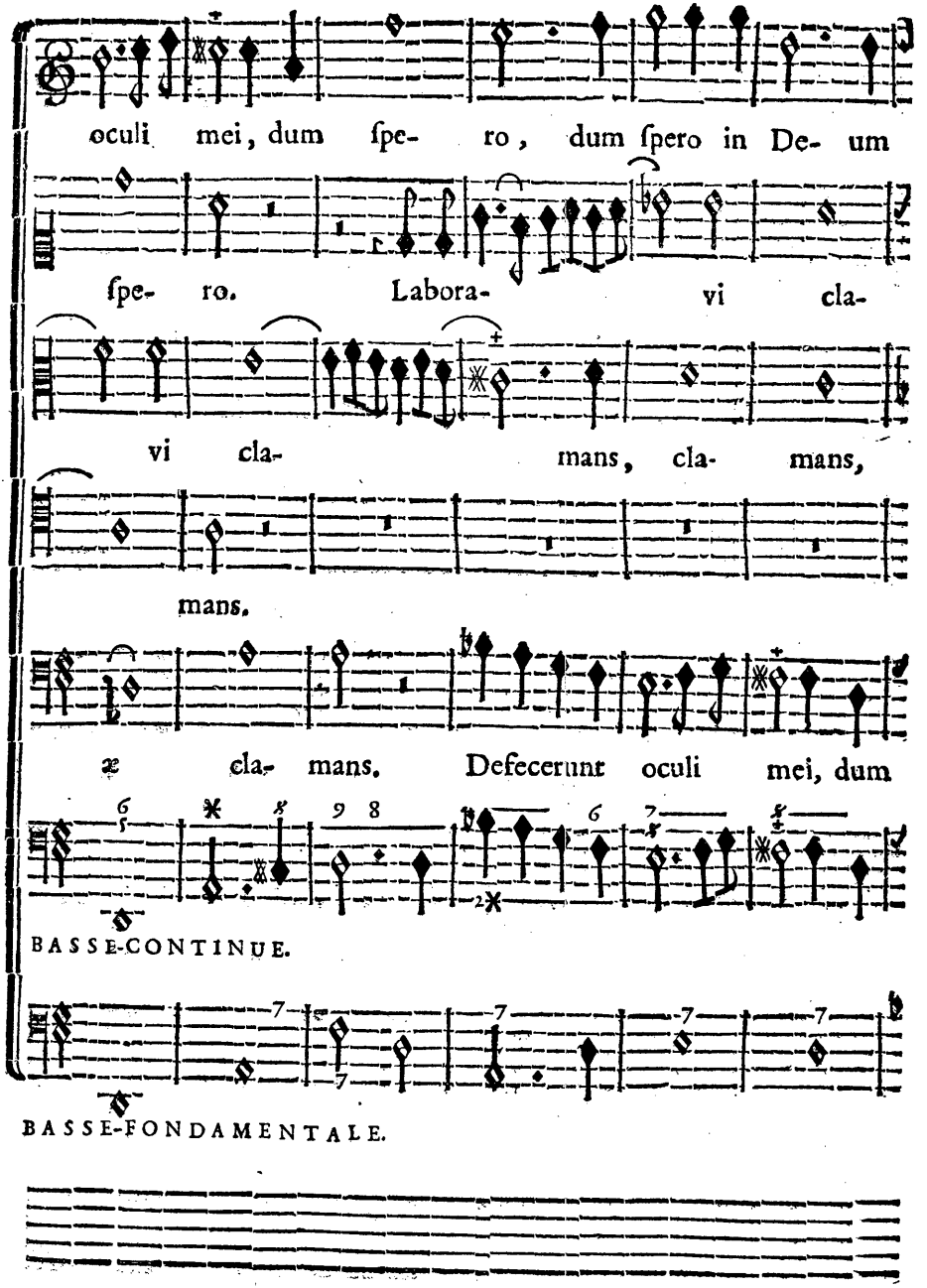

mans, Labora-
LAbora- vi cla-
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


Raucæ factæ sunt fauces me- æ,
vi clamans, Laboravi cla- mans,
- mans, Labo- ravi, cla- mans, cla- mans,
LAbora- - vi cla- - mans,
LAbo- ra
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE


Factæ sunt fau- ces meæ.
Labora-
Rau- cæ factæ sunt fauces me- æ. Labo-
Rau-
cla- mans, cla- mans, Labo- ra-
vi
vi cla-
mans, Labo-
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE pour la Preuve.


vi cla- mans,
ravi cla- mans. Defe-
cæ factæ sunt fauces me- æ, Factæ sunt fauces
cla- mans.
ra- vi cla- mans.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


Defecerunt
cerunt oculi mei, Dum ſpero in Deum meum, dum
fauces, meæ, Labo- ra-
Rau- cæ factæ ſunt fauces me- æ, cla-
Rau- cæ factæ ſunt fauces me-
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


oculi mei, dum ſpe- ro, dum ſpero in De- um
ſpe- ro. Labora- vi cla-
vi cla- mans, cla- mans,
mans.
æ cla- mans. Defecerunt oculi mei, dum
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

me- um. Rau- cæ factæ sunt fauces

mans, clamans, clamans, cla-

cla- mans.

Defe- cerunt ocu- li mei, dum

spe- ro, dum spero, spero, spero in Deũ meum, dum

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAMENTALE.

me- æ, factæ ſunt fau- ces meæ. Defe-

mans. Rau- cæ factæ ſunt fauces me-

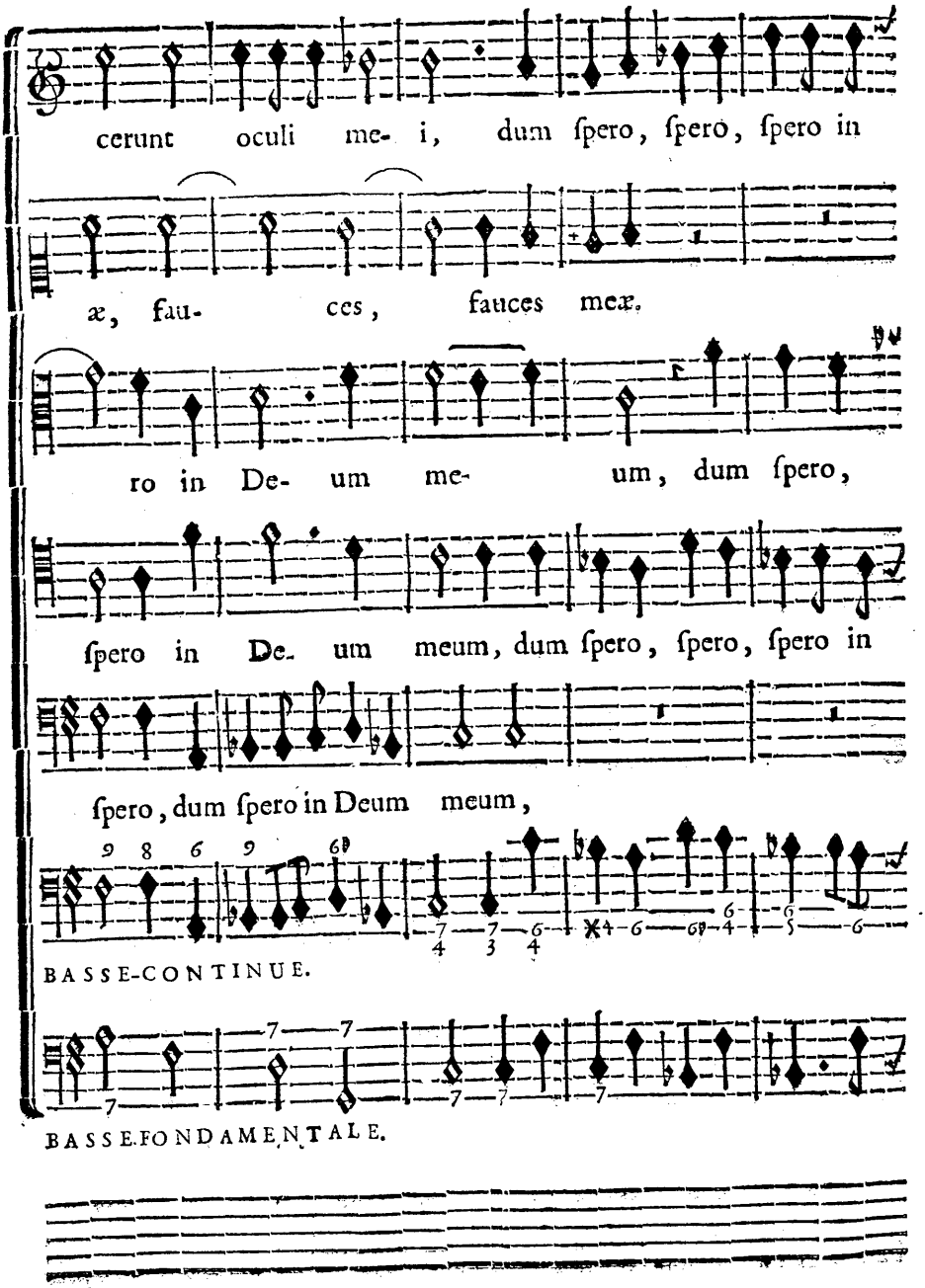
Defecerunt o- culi mei, dum ſpe-

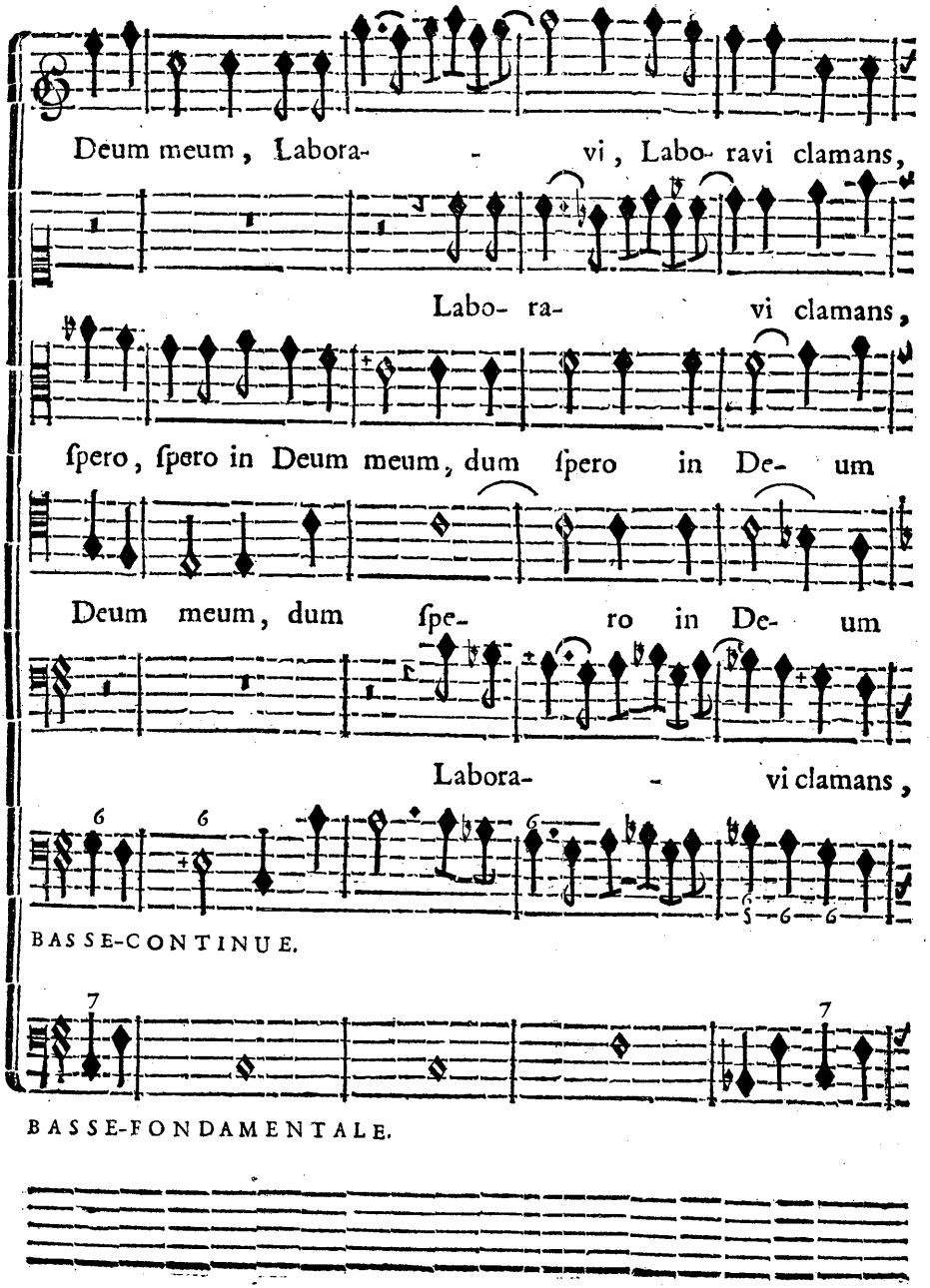
ſpero in Deum me- um, dum ſpero,

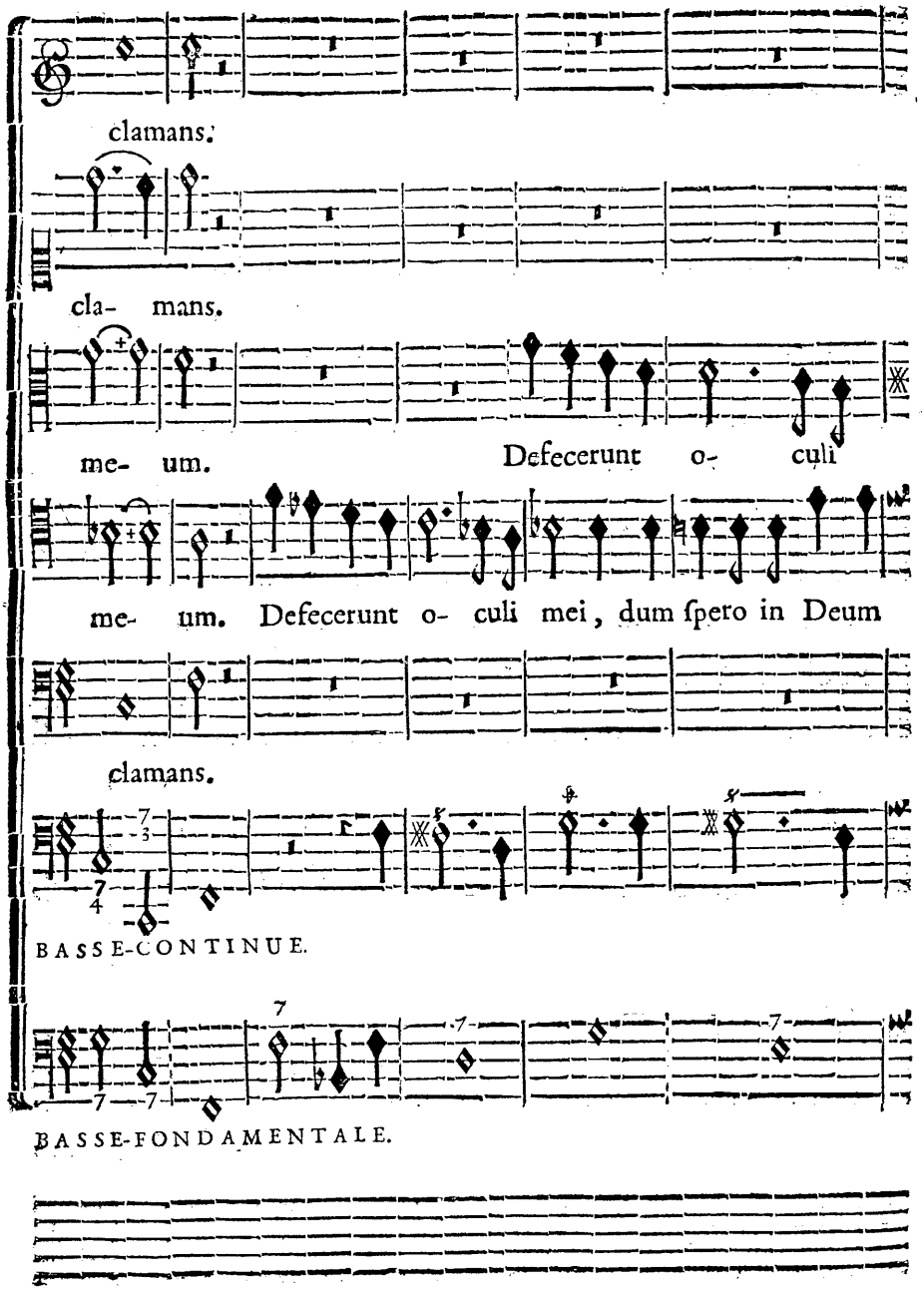
ſpero, dum ſpero, ſpero, ſpero in Deum meum, dum ſpero, dum

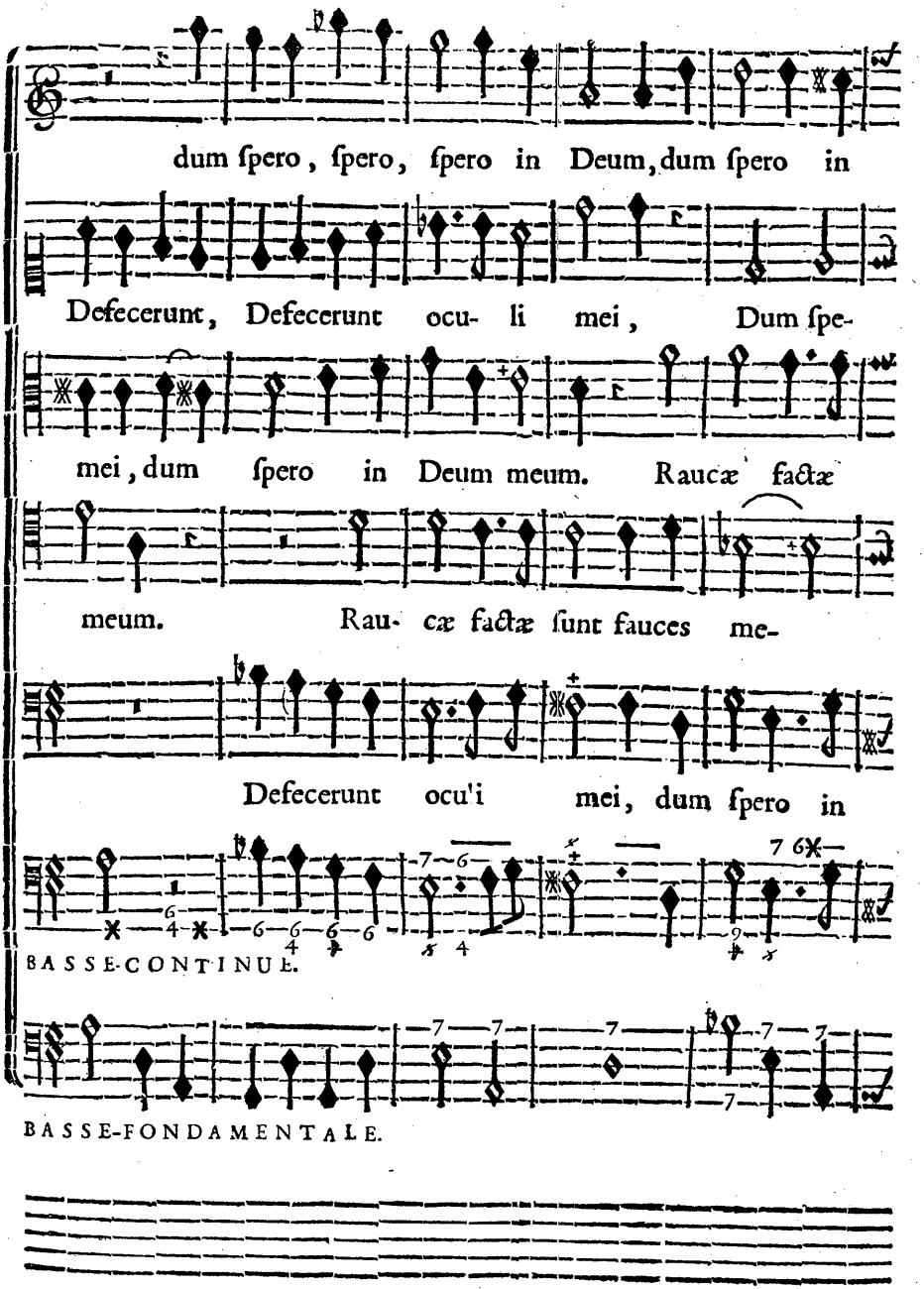
BASSE-CONTINUE.

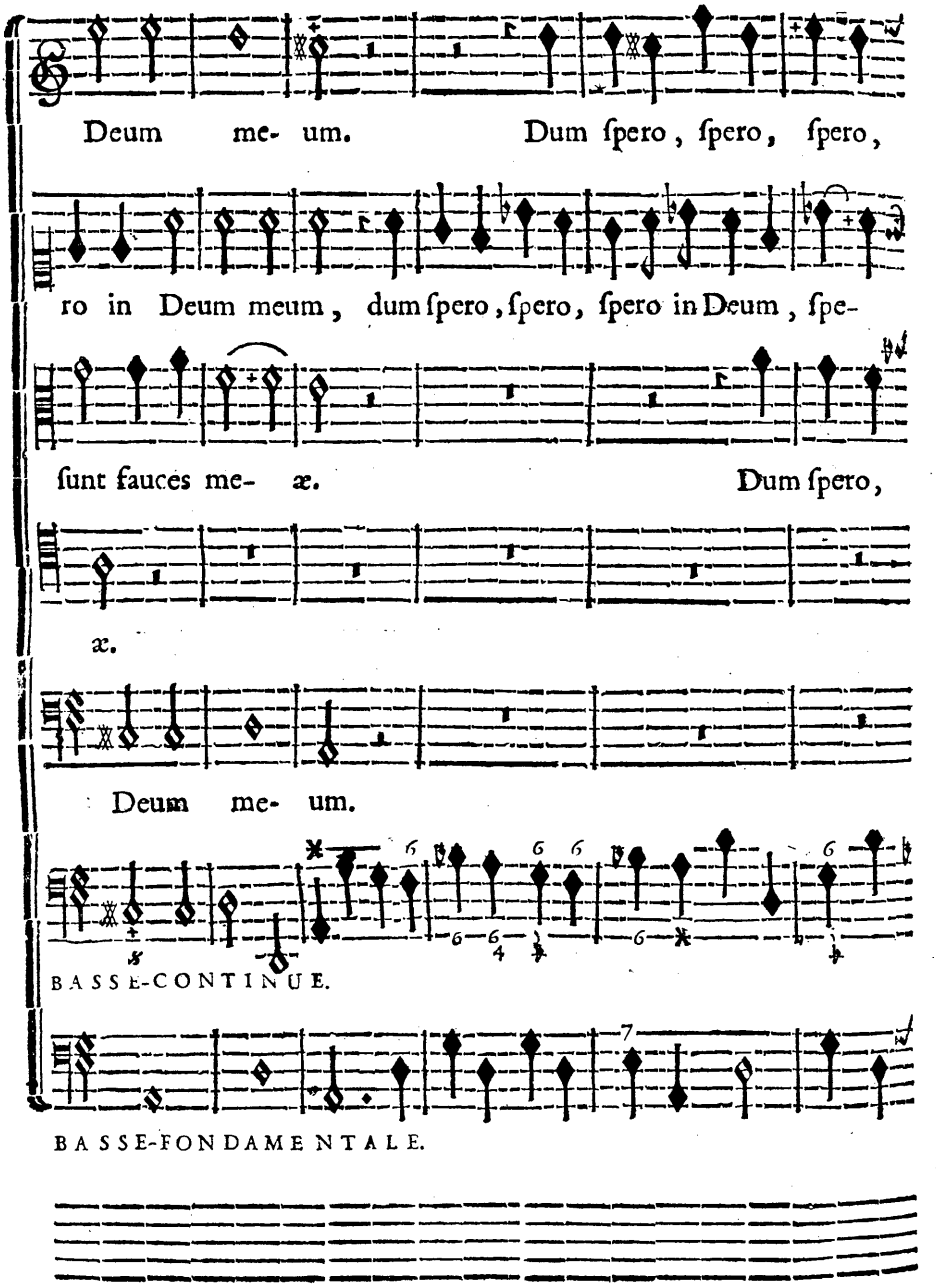
BASSE-FONDAMENTALE.

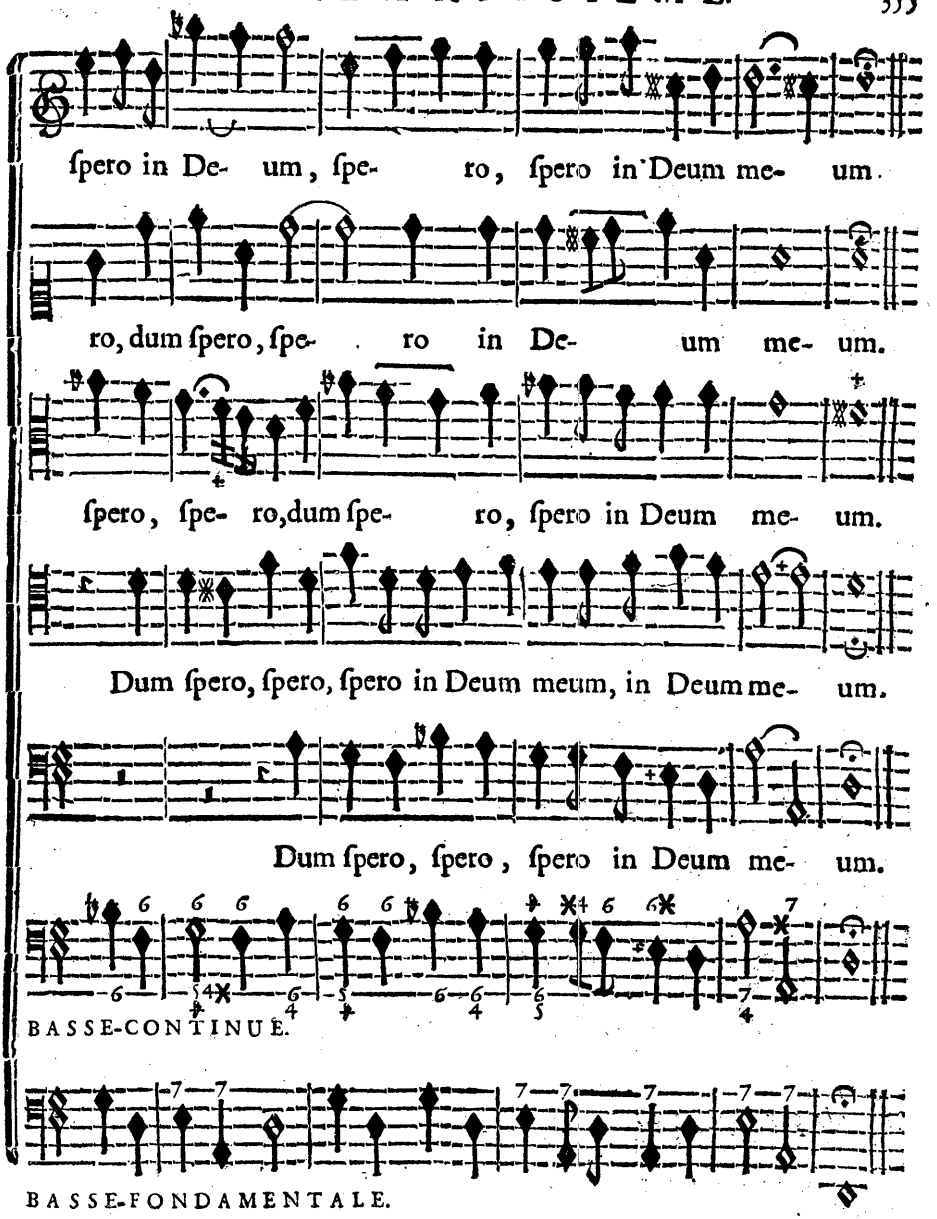

cerunt oculi me- i, dum ſpero, ſpero, ſpero in
æ, fau- ces, fauces meæ.
ro in De- um me- um, dum ſpero,
ſpero in De- um meum, dum ſpero, ſpero, ſpero in
ſpero, dum ſpero in Deum meum,
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


Deum meum, Labora- - vi, Labo- ravi clamans,
Labo- ra- vi clamans,
ſpero, ſpero in Deum meum, dum ſpero in De- um
Deum meum, dum ſpe- ro in De- um
Labora- - vi clamans,
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


clamans.
cla- mans.
me- um. Defecerunt o- culi
me- um. Defecerunt o- culi mei, dum ſpero in Deum
clamans.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


dum ſpero, ſpero, ſpero in Deum, dum ſpero in
Defecerunt, Defecerunt ocu- li mei, Dum ſpe-
mei, dum ſpero in Deum meum. Raucæ factæ
meum. Rau- cæ factæ ſunt fauces me-
Defecerunt ocu'i mei, dum ſpero in
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


Deum me- um. Dum ſpero, ſpero, ſpero,
ro in Deum meum, dum ſpero, ſpero, ſpero in Deum, ſpe-
ſunt fauces me- æ. Dum ſpero,
æ.
Deum me- um.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


ſpero in De- um, ſpe- ro, ſpero in Deum me- um.
ro, dum ſpero, ſpe- ro in De- um me- um.
ſpero, ſpe- ro, dum ſpe- ro, ſpero in Deum me- um.
Dum ſpero, ſpero, ſpero in Deum meum, in Deum me- um.
Dum ſpero, ſpero, ſpero in Deum me- um.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

Cet Exemple contient quatre *Fugues* differentes, & il n'y a guéres de Musique où il s'en trouve davantage à la fois ; l'on se contente même souvent de n'y en inserer qu'une ou deux, mais avec cela on peut les renverser, ce qui ne contribuë pas peu à la perfection de l'Ouvrage.

La *Fugue* de *Raucæ factæ sunt*, &c. qui, pour *Réponse* à la *Dominante*, se termine presque par tout sur la *seconde Notte*, seroit encore plus parfaite, si elle se terminoit sur la *Notte tonique*, comme cela se trouve à l'endroit où la *Basse* chante cette *Fugue*. Cependant cette *seconde Notte* que nous subrogeons ici à la *Tonique*, peut bien se tolerer, sur tout lorsque l'on y est gené par d'autres *Fugues*, qui en commençant ou finissant avec celle-ci, ne peuvent s'accorder qu'avec cette *seconde Notte*. De plus, la suite des Accords où même le bon goût, nous porte quelquefois à interrompre le veritable Chant de la *Fugue* ; ce qui provient souvent de l'adresse de l'Auteur, pour introduire plus de diversité dans le cours de sa Piece, bien que cela ne doive être permis qu'après que les *Entrées* de la *Fugue* ont été suffisamment entenduës.

Souvenez-vous de la liberté que l'on a de faire passer entre les *Temps* de la *Mesure*, plusieurs *Nottes* pour le goût du Chant ; & pour pouvoir les distinguer, il n'y qu'à examiner la *Basse-fondamentale* qui pour lors ne forme point d'Harmonie avec ces *Nottes*.

La *Basse-fondamentale* n'est jointe aux autres Parties, que pour prouver qu'il ne se rencontre dans tout le cours de la Piece que des *Accords parfaits* ou de *Septiéme*, & que le tout y est tiré des Regles établies sur ces deux Accords ; c'est pourquoi l'on ne doit point l'éxaminer avec le reste, quant à l'ordre ou au progrès des Consonances & des Dissonances, mais seulement quant au fond des Accords, cet ordre ou ce progrès n'étant observé qu'entre les cinq Parties superieures & la *Basse-continuë* ; & le fond des Accords se trouvant dans cette *Basse-fondamentale* qui contient presque toutes les differentes progressions d'où nos Regles ont été puisées, pendant que les autres Parties n'en forment jamais que l'Octave, la Quinte, la Tierce ou la Septiéme, excepté dans les *Cadences irregulieres*, & dans les *Accords par supposition*, ou *par emprunt* ; ce qui a été suffisamment expliqué au Second Livre.

Comme on peut trouver autant de *Fugues* differentes qu'il y a de Chants differens, il nous seroit impossible d'en épuiser le nombre ; ainsi nous devons en abandonner le choix au bon goût, pourvû que l'on observe d'ailleurs ce que nous en avons déja dit au sujet du *commencement*, de la *fin*, & de la *Réponse*. Au reste, il est bon de sçavoir que lorsque l'on veut faire entendre plusieurs *Fugues*

à la fois, il faut qu'il y en ait toûjours une qui nous guide, l'on peut choisir, en ce cas, celle que l'on veut ; de sorte que quand le Chant d'une *Fugue* plaît, l'on peut y ajoûter trois ou quatre Parties, trouver dans ces Parties ajoûtées les nouvelles *Fugues* que l'on cherche. Cependant comme plusieurs *Fugues* differentes qui commenceroient & finiroient en même temps, & où il se rencontreroit la même quantité & la même valeur de *Nottes*, deviendroient insipides, en ne paroissant plus pour lors qu'un accompagnement les unes des autres ; il faut tâcher d'éviter ce deffaut, en se souvenant des Regles que nous venons de prescrire sur ce sujet à la tête du dernier Exemple. Les Paroles en Prose qui n'observent presque jamais la même quantité entre-elles, nous portent naturellement à cette diversité, que nous devons toûjours chercher ; mais les Paroles en Vers également mesurez, demandent pour lors le soin de faire commencer ou finir l'une des *Fugues* plûtôt ou plus tard que l'autre, & d'inserer quelques roulemens dans celles qui peuvent les souffrir, pour y introduire encore plus de diversité, mais que le tout soit sans confusion ; car il faut que les *Entrées* de chaque *Fugue* soient entenduës distinctement, sans que l'une offusque l'autre, faisant cesser à propos pour quelque temps la Partie qui doit reprendre une *Fugue*, & ce silence ne pouvant se faire que sur une Consonance. La premiere fois même que l'on entend une *Fugue*, il ne faut pas qu'elle serve de suite au Chant qui la précéde, bien que le contraire puisse se pratiquer avec succès, pourvû que cette *Fugue* ait été entenduë au moins une fois dans chaque Partie.

L'on peut faire entendre toutes les *Entrées* de la premiere *Fugue*, sans qu'il soit question des autres ; puis on passe à la seconde, à la troisiéme, &c. où pour lors on entre-mêle les *Fugues* précédentes avec les nouvelles ; l'on peut aussi les faire entendre chacune indépendamment les unes des autres, & ne les entre-mêler qu'après. Si l'on veut faire entrer plusieurs *Fugues* à la fois, en mettant l'une de ces *Fugues* dans une Partie, & l'autre dans une autre Partie ; c'est-là où la confusion est fort à craindre ; souvent un *Dessein* fait oublier l'autre, cependant il faut que l'Auditeur les ait également presens: C'est donc par la diversité des *Desseins*, en leur donnant une progression opposée, en les faisant entrer dans des differens *Tons* de la *Mesure*, &c. que l'on peut rendre sensible chaque *Fugue*. Souvent une même Partie chante successivement deux *Fugues*, qui d'abord ne paroissent qu'une, & qui par la suite se partagent en deux, ce qui produit encore un effet très-agreable ; mais il faut pour lors que la seconde Partie, qui reprend ces *Fugues*, entre immediatement à l'endroit où elles peuvent être partagées, bien que l'on puisse

avancer ou retarder cette *Entrée* de quelques *Temps*, & même de plus d'une *Mesure*.

Il faut que le même nombre de *Soupirs* ou de *Mesures* qui se trouve dans la premiere Partie, qui reprend une *Fugue*, soit également observé dans celles qui poursuivent la même *Fugue*, c'est-à-dire, que si la premiere Partie qui reprend la *Fugue* a compté; par exemple, une *Mesure* après celle qui la précéde, chacune des autres Parties doit compter le même nombre de *Mesures* après celle qui la précéde immediatement. Cette Regle n'est cependant pas si generale, qu'on ne puisse y contrevenir quelquefois, sur tout quand la *Fugue* a été entenduë dans chaque Partie; & nous croyons que l'on peut fort bien faire avancer ou retarder d'une *Mesure*, mais non pas d'un quart ni d'une demie *Mesure*, ni de plus d'une *Mesure* la troisiéme Partie qui reprend la même *Fugue*; de sorte que si la seconde Partie a compté deux *Mesures*, la troisiéme peut n'en compter qu'une, ou en compter trois après cette seconde Partie, ainsi des autres qui repetent cette *Fugue* à l'Unisson ou à l'Octave de la troisiéme après celle qui les précéde immediatement; car il est bon de sçavoir, que comme la *Dominante* doit *répondre* à la *Notte tonique*, pareillement la *seconde Notte* à la *sixiéme*, &c. ce qui s'accorde d'un côté au bout d'une ou de deux *Mesures*, peut bien ne pas s'accorder de l'autre après un pareil nombre de *Mesures*. Ce seroit donc trop borner le genie d'un Auteur, de le restreindre dans les premieres limites; & tel qui ne voudra pas en convenir, trouvera mille *Desseins* sous ses pas, dont peut-être aucun ne pourra s'assujettir à cette contrainte.*

Quand on fait cesser toutes les Parties ensemble, pour donner plus de jour à une nouvelle *Fugue*, il ne faut jamais que le Chant en paroisse absolument terminé; car il faut toûjours faire souhaiter à l'Auditeur, autant que cela se peut, ce que nous lui preparons; de sorte que ce silence ne doit avoir lieu que dans des *Cadences rompuës* ou *irregulieres*; & si ces *Cadences* sont *parfaites*, il faut du moins que ce soit dans un *Ton* étranger à celui que l'on traite, comme nous l'avons observé par tout où se rencontrent de pareils silences.

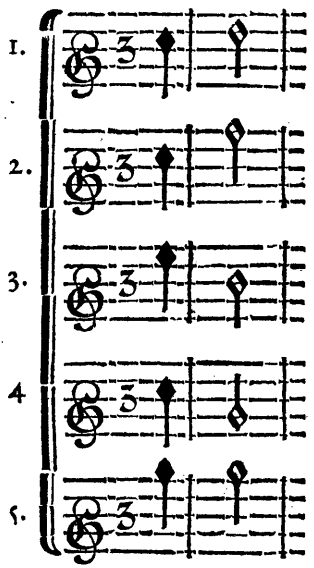
La *Fugue* est un ornement dans la Musique, qui n'a pour principe que le bon goût; de sorte que les Regles les plus generales que nous venons d'en donner, ne suffisent pas encore pour y réüssir parfaitement. Les differens sentimens & les differens évenemens que l'on peut exprimer en Musique, sément à tout moment des nouveautez que l'on ne peut reduire en regles. La parfaite connois-

* Voyez sur ce sujet les *Fugues* de *Ranca facta sunt*, & de *Defecerunt oculi mei*, dans l'Exemple précédent.

ſance de l'Harmonie nous découvre à la verité toutes les routes que nous pouvons tenir en ce cas ; mais le choix de ces routes dépend de nôtre goût, & ce goût a beſoin d'une certaine experience, qui ne s'acquiert qu'à force de voir & d'entendre les Ouvrages des plus habiles Auteurs dans ce genre.

Il y a une autre eſpece de *Fugue* qu'on nomme *perpetuelle*, ou *Canon*, leſquelles conſiſtent en un *Air* entier, dont le Chant doit être repeté très-regulierement par toutes les Parties.

Les plus communes ſe prennent à l'Uniſſon ou à l'Octave, ſelon la portée des Voix ou des Inſtrumens, n'y ayant pour cet effet qu'à compoſer un Chant à ſon gré, auquel on joint autant de Parties que l'on veut ; puis de toutes ces Parties l'on n'en compoſe qu'un ſeul *Air*, faiſant en ſorte que le Chant de l'une puiſſe former une ſuite agréable avec celui de l'autre ; après quoi l'on fait commencer cet *Air* par l'une des Parties, qui eſt ſuivie immediatement d'une autre, lorſqu'elle a fini juſtement le premier Chant compoſé ; ainſi chaque Partie ſe ſuit conſecutivement ; & lorſque la premiere eſt à la fin, elle recommence, étant toûjours ſuivie des autres, comme auparavant, pourvû que chaque Partie ait commencé à propos. *Voyez l'Exemple ci à côté.*



Supposé que l'on ait imaginé l'un des Chants contenus dans chacune de ces cinq Parties, on y ajoûte facilement les autres ; puis on en forme une ſuite d'*Air* la plus coulante que le bon goût puiſſe dicter, en quoi conſiſte toute la difficulté de ce Canon, dont voici l'*Air*.

CANON.

Da capo.

REveil-lez-vo', Dormeur ſans fin, Relindindin, Relididin, Relididin, Re-

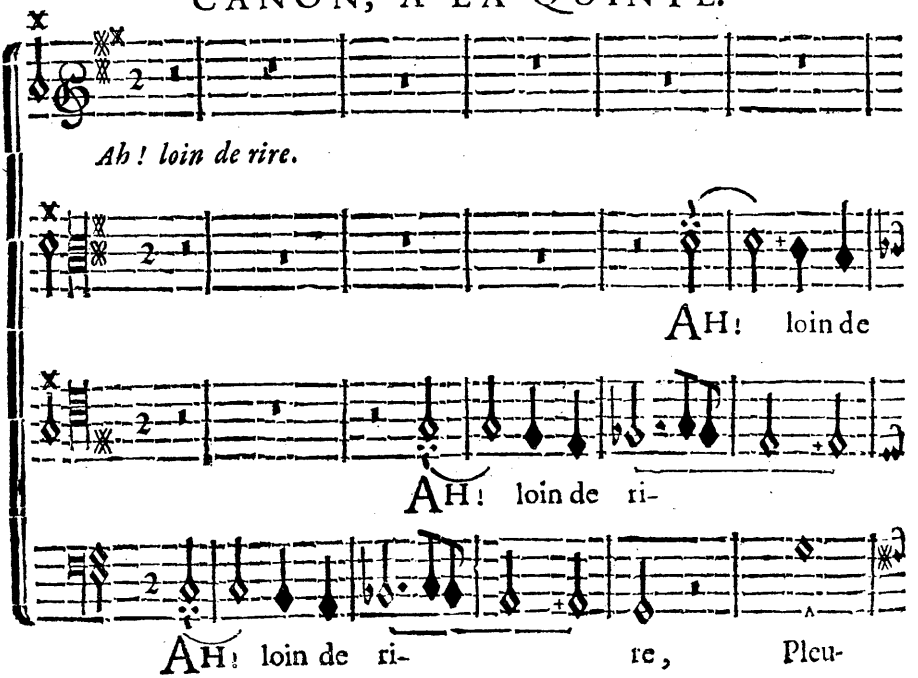
L'on remarque aiſément le Chant de chacune de ces cinq Parties dans ce Canon, où nous avons ajoûté quelques petites Nottes pour le goût du Chant, chacune de ces Parties devant commencer

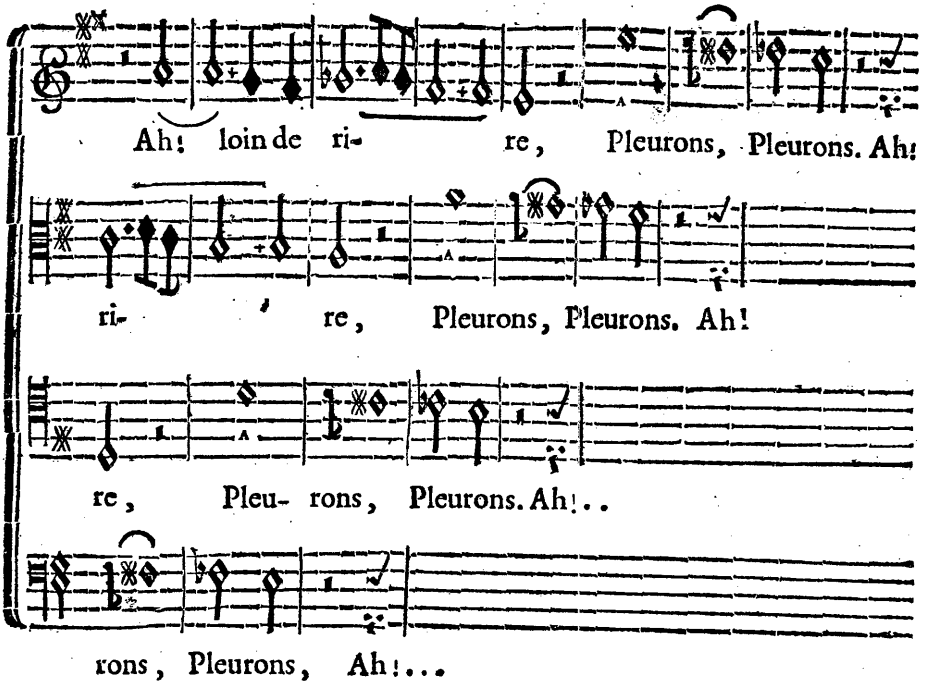
l'*Air* consécutivement l'une après l'autre, quand celle qui a précédé en est à la Notte, ou au Temps marqué ainsi. 𝄋

L'on peut continuer ce Canon autant que l'on veut, puisqu'il est libre à la Partie qui a commencé de recommencer quand elle en est à la fin, comme cela paroît, & aux autres de la suivre de même.

L'on peut encore prendre cette *Fugue perpetuelle* à la Quinte ou à la Quarte, en observant que chaque Partie fasse entendre le même Chant; mais il faut ici que l'Air soit entierement imaginé, & que l'on ajoûte des *Diezes* ou des *B-mols* selon le cas, aux *Nottes* dont les degrez naturels empêcheroient aux Parties, qui repetent cet Air, de se conformer en tout au premier Chant composé, sans avoir égard à aucune Modulation, mais seulement au Chant, ce qui en augmente beaucoup la difficulté; car à chaque fois qu'une Partie reprend la *Fugue*, elle entre dans un nouveau *Ton*, qui est à la Quinte, si la *Fugue* se prend à la Quinte; & à la Quarte, si elle se prend à la Quarte. Au reste, si le nombre des Parties n'est point limité dans le *Canon* précédent, nous ne croyons pas que l'on puisse en employer ici plus de quatre, puisque même il n'en a point encore parû de la sorte à quatre Parties.

CANON, A LA QUINTE.



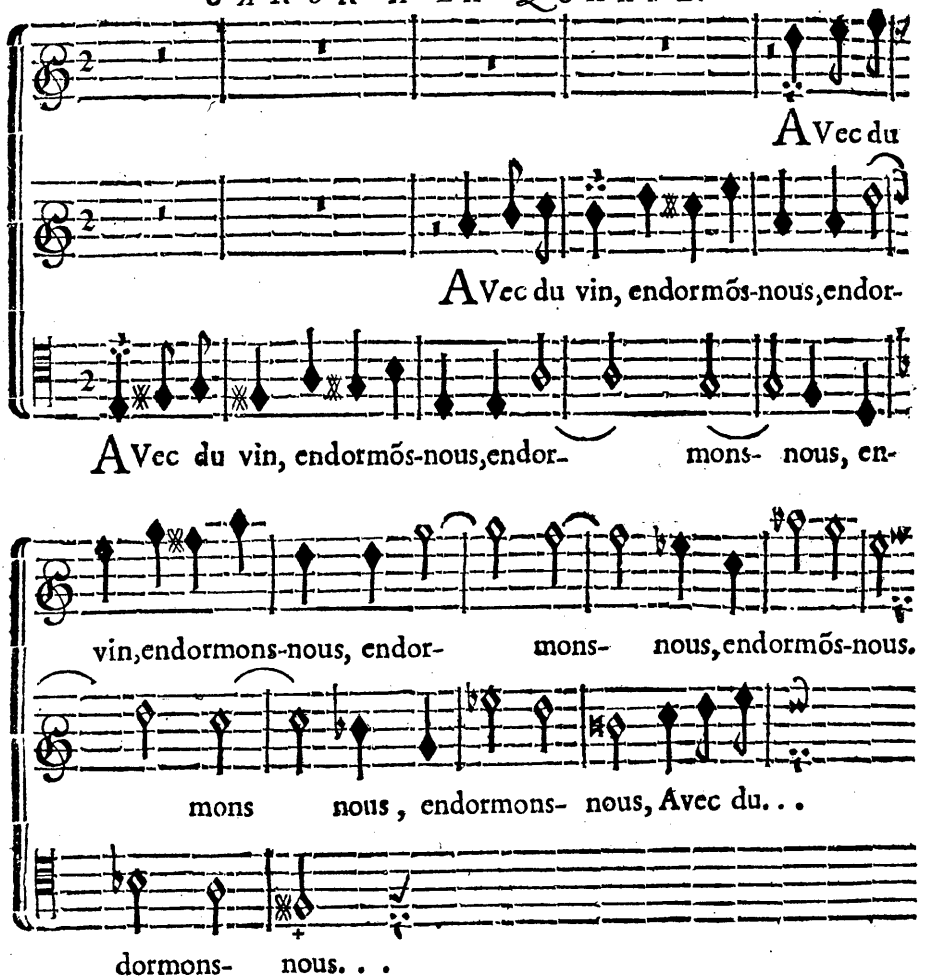


Lorſque la Voix ne peut former l'Octave à l'endroit marqué d'un A, il n'y a qu'à prendre l'Uniſſon de la Notte précédente.

Quand on dit un *Canon* à la Quinte, cela doit s'entendre au-deſſus ; de ſorte qu'une Quinte au-deſſus, ou une Quarte au-deſſous, c'eſt la même choſe ; & cela doit ſe permettre, ſur tout pour s'accommoder à la portée des Voix.

Nous avons mis les quatre Parties enſemble, parce qu'il auroit été difficile d'en juger autrement, bien qu'il n'y eût qu'à avertir que chaque Partie doit prendre à la Quinte de celle qui l'a précédée après deux Meſures finies ; & quoique les Guidons ✠ qui marquent où il faut recommencer, ne ſoient pas ſur la ligne qui renvoye à l'endroit marqué de ce Signe ✠. Il ne faut pas moins pourſuivre ſur le même Ton deſigné par le Guidon, en s'imaginant une nouvelle Clef, ou bien en s'imaginant plûtôt que le Ton a changé, comme cela eſt effectivement, mais que la Modulation du Chant qui ſe trouve au renvoye, eſt toûjours la même ; ainſi l'on peut continuer autant que l'on veut.

CANON A LA QUARTE.



L'on ne peut guéres réüssir dans ces deux dernieres sortes de *Canon* que par une intelligence parfaite du Renversement; & il faut éviter, autant que l'on peut, d'y faire entendre la Quinte, la Quarte & la Onziéme.

Pour réüssir parfaitement & promptement dans la Composition, pour peu que l'on ait le goût formé, il n'y a qu'à se mettre bien au fait de la *Modulation* & de l'*Harmonie fondamentale*, qui sont les principaux & les uniques objets de toute la diversité que l'on peut y apporter par le renversement de cette *Harmonie fondamentale*, dont la *Modulation* ne change jamais.

Fin du Troisiéme Livre.

LIVRE QUATRIÉME.

Principes d'Accompagnement.

CHAPITRE PREMIER.

Comment on distingue les Intervales par la disposition du Clavier.

LE premier Chapitre du Livre précédent, est absolument necessaire pour l'intelligence de ce qui suit, jusqu'à l'endroit où il est parlé des Clefs & de l'étenduë des Voix, ce qui est inutile pour l'Accompagnement.

Le Clavecin ou l'Orgue contenant tous les Sons qui peuvent entrer dans la Composition des Ouvrages de Musique, il est aisé d'en remarquer la difference, en touchant chaque Touche l'une après l'autre ; car si l'on commence à gauche en tirant à droite, l'on trouvera que les Sons vont toûjours en s'élevant ; & si l'on commence à droite en tirant à gauche, l'on trouvera qu'ils vont en baissant.

En se figurant que chaque Touche du Clavier nous represente un Son different, l'on remarquera que la plus ou moins grande distance qu'il y a d'une Touche à l'autre, nous donne des Intervales plus ou moins grands, & que le plus petit de tous, qui s'appelle *semi-Ton*, se trouve entre deux Touches, de la plus basse desquelles on ne peut monter à l'autre, que par une progression indivisible dans l'execution, comme du *Mi* au *Fa*, entre lesquelles il ne se trouve point d'autre Touche, au lieu qu'entre *Fa* & *Sol* il y a un Ton entier, parce qu'il se trouve un *Dieze* entre l'un & l'autre ; ainsi toutes les Touches du Clavier, blanches & noires, sont éloignées entre-elles, & consécutivement d'un semi-Ton.

Tournez pour voir l'Exemple.

EXEMPLE.

De l'*Ut* à son *Dieze*.	SEMI-TON	D'*Ut* à *Ré*.	TON	D'*Ut* à *Mi* ♮. . . . un Ton & demi.
Du *Dieze d'Ut* au *Ré*.		De *Ré* à *Mi*.		D'*Ut* à *Mi*. . . . deux Tons.
Du *Ré* au *Mi B-mol*.		De *Mi* à *Fa Dieze*.		D'*Ut* à *Fa*. . . . deux Tons & demi.
Du *Mi B-mol* au *Mi*.		De *Fa* à *Sol*.		D'*Ut* à *Fa* ✱. . . trois Tons.
Du *Mi* au *Fa*.		De *Sol* à *La*.		D'*Ut* à *Sol*. . . . trois Tons & demi.
Du *Fa* à son *Dieze*.		De *La* à *Si*.		D'*Ut* à *La* ♮. . . . quatre Tons.
Du *Dieze* de *Fa* au *Sol*.		De *Si B-mol* à *Ut*.		D'*Ut* à *La*. . . . quatre Tons & demi.
Du *Sol* à son *Dieze*.		D'*Ut* ✱ à *Ré* ✱		D'*Ut* à *Si* ♮. . . cinq Tons.
Du *Dieze* de *Sol* au *La*.		De *Mi B-mol* à *Fa*.		D'*Ut* à *Si*. . . . cinq Tons & demi.
Du *La* au *Si B-mol*.		De *Fa* ✱ à *Sol* ✱.		D'*Ut* à son *Octave*. six Tons.
Du *Si B-mol* au *Si*.		De *Sol* ✱ à *La* ✱.		
Du *Si* à l'*Ut*.		De *Si* à *Ut* ✱.		

Ces Tons & semi-Tons sont de differentes especes, mais cela doit être indifferent à ceux qui ne s'attachent qu'à la pratique.

En prenant pour premier degré la Notte *Ré*, ou celle qu'il vous plaira, de même que nous avons pris la Notte *Ut*, vous connoîtrez combien il y aura de Tons ou de semi-Tons de cette premiere Notte à celle que vous voudrez lui comparer, en comptant par semi-Tons d'une Notte ou d'une Touche à celle qui en est la plus voisine.

Commme la pratique de l'Accompagnement ne s'acquiert que par une grande connoissance du Clavier & de la Musique, nous supposons ces connoissances à ceux qui voudront mettre ces principes en execution ; ainsi les Intervales ne leur seront pas difficiles à distinguer sur le Clavier, en faisant la même operation sur les Touches, que nous la faisons sur la Gamme par le moyen des nombres. *Voyez Livre Troisiéme, Chapitre Premier.*

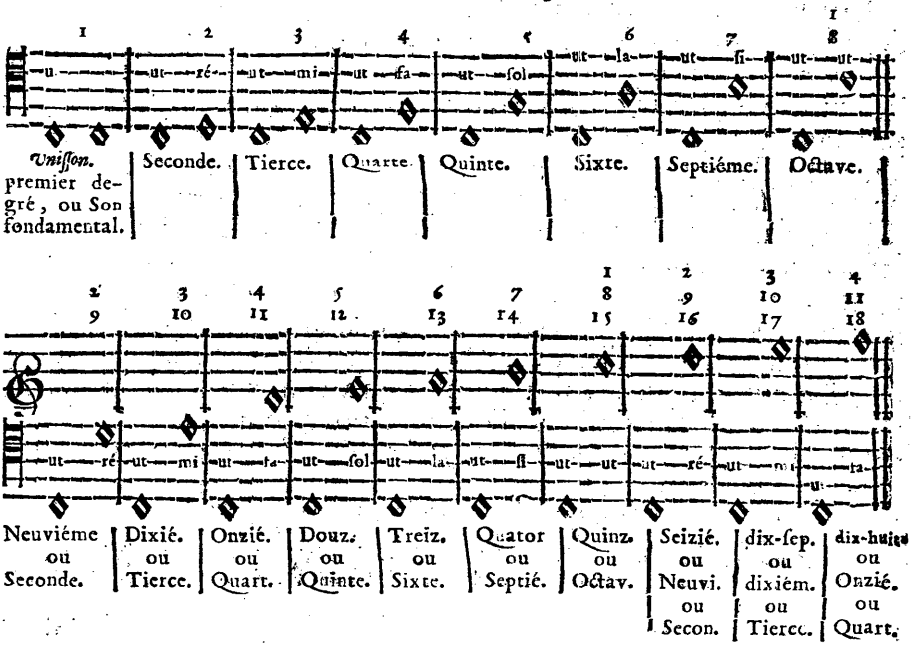
Les sept Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, étant d'un usage incomparablement plus frequent que les autres, sont considerées dans la Musique comme les seules qui entrent dans la Composition; c'est pourquoi nous établirons toûjours nos Regles sur ces sept Nottes, qui doivent se prendre sur les Touches naturelles du Clavier; & il ne faut faire attention aux *Diezes* ni aux *B-mols* qui separent ces Touches, que lorsqu'il sont absolument necessaires pour former l'Intervale que l'on s'est proposé.

Si l'on se propose donc un Intervale de *Seconde*, de *Tierce*, de *Quarte*, de *Quinte*, &c. en supposant que la Touche que l'on prend pour premier degré represente le nombre 1. l'on trouvera que la Touche qui suit la premiere immediatement en montant, & qui est par consequent la seconde Touche, formera avec cette premiere un Intervale de *Seconde* ; ainsi la troisiéme Touche en fera la *Tierce*, la quatriéme la *Quarte*, &c. c'est à quoi il faut bien s'attacher ; car

toute la ſcience de l'Accompagnement dépend principalement de la connoiſſance de ces Intervales, qui ſe prennent toûjours au-deſſus de la Notte qui ſert de premier degré ou de fondement, & jamais au-deſſous.

EXEMPLE.

Chiffres.	*Noms des Intervales.*	
2. . .	La Seconde.	*d'Ut* à *Ré*, de *Ré* à *Mi*, de *Mi* à *Fa*, &c.
3. . . .	La Tierce. . . comme . .	*d'Ut* à *Mi*, de *Ré* à *Fa*, de *Mi* à *Sol*, &c.
4. . . .	La Quarte.	*d'Ut* à *Fa*, de *Ré* à *Sol*, de *Mi* à *La*, &c.
5. . . .	La Quinte.	*d'Ut* à *Sol*, de *Ré* à *La*, de *Mi* à *Si*, &c.
6. . . .	La Sixte. . . comme . .	*d'Ut* à *La*, de *Ré* à *Si*, de *Mi* à *Ut*, &c.
7. . . .	La Septiéme.	*d'Ut* à *Si*, de *Ré* à *Ut*, de *Mi* à *Ré*, &c.
8. . . .	L'Octave.	*d'Ut* à un autre *Ut* plus haut, &c.



L'on peut remarquer que tous les Intervales harmoniques ſont contenus dans l'étenduë de l'Octave, & que ceux qui excedent cette étenduë n'en ſont que la replique, comme cela ſe prouve par le nom des Nottes, qui eſt le même dans la Dix-ſeptiéme & dans la Dixiéme que dans la Tierce, ainſi des autres; c'eſt pourquoi, lorſque l'on ſçait une fois que la Quinte d'*Ut* eſt un *Sol*, il n'importe où l'on touche ce *Sol*, pourvû que ce ſoit toûjours au-deſſus de cet *Ut*; & la comparaiſon que nous venons de faire à l'égard de la Touche *Ut*, doit ſe faire à l'égard de toute autre Touche, afin que la connoiſſance de ces Intervales devienne familiere, quelque Touche que l'on prenne pour premier degré.

CHAPITRE SECOND.

De la difference des Intervales majeurs, aux mineurs; & de ceux qui sont justes, aux superflus & diminuez.

LA Tierce & la Sixte se distinguent en *majeur* & en *mineur*.

La Quinte & la Septiéme se distinguent en *juste*, *superflu* & *Diminué*.

La Quinte & la Septiéme se distinguent en *juste*, *superflu* & *diminué*.

La Seconde & la Quarte se distinguent en *juste* & *superflu*.

La Quarte *diminuée* n'a point lieu dans l'Accompagnement ni dans l'Harmonie, non plus que la Seconde *diminuée*.

Il y a des Auteurs qui distinguent la Seconde, la Septiéme & la Neuviéme en *majeures* & *mineures*, mais c'est improprement; c'est pourquoi si l'on trouve quelquefois de la difference d'un semi-Ton dans la juste proportion qui est affectée à l'un de ces Intervales, il ne faut y faire encore aucune attention.

Il ne faut s'attacher à present qu'à distinguer les Tierces des Sixtes les *majeures* des *mineures*, parce que les *Diezes* ou les *B-mols* que l'on joint aux Nottes qui forment les Intervales *superflus* ou *diminuez*, servent à nous les faire connoître; & quand on sçait une fois qu'une telle Touche fait la Tierce, la Quarte, la Quinte ou la Sixte d'une certaine autre Touche, il n'y a plus qu'à compter les Tons ou les semi-Tons qui separent ces Touches, pour connoître si ces Intervales sont *majeures*, ou *mineures*, *justes*, *superflus*, ou *diminuez*.

Exemple des Tons & semi-Tons qui composent chaque Intervale.

2. . . . La Seconde est composée d'un Ton ou d'un semi-Ton... d'*Vt* à *Ré*, de *Mi* à *Fa*, &c.

Comme

2♯. . . La Seconde superfluë d'un Ton & demi... de *Si* ♮ à *Vt* ♯, de *Mi* ♮ à *Fa* ♯, &c.

3♭. . . La Tierce mineure d'un Ton & demi... d'*Vt* à *Mi* ♭, de *Ré* à *Fa*, de *Mi* à *Sol*, &c.

Comme

3♯. . . La Tierce majeure de deux Tons... d'*Vt* à *Mi*, de *Sol* à *Si*, de *Ré* à *Fa* ♯, &c.

4. . . La Quarte de deux Tons & demi... d'*Vt* à *Fa*, de *Ré* à *Sol*, de *Fa* à *Si* ♮, &c.

Comme

4♯. . . La Quarte superflue, dite *Tri-Ton*, de trois Tons.. de *Fa* à *Si*, d'*Vt* à *Fa* ♯, &c.

4♭. . . La Quinte diminuée, dite *fausse-Quinte*, de trois Tons.. de *Si* à *Fa*, de *Mi* à *Si* ♮, &c.

5. . . La Quinte de trois Tons & demi... d'*Vt* à *Sol*, de *Si* à *Fa* ♯, &c.

5♯. . . La Quinte superfluë de quatre Tons... d'*Vt* à *Sol* ♯, de *Ré* à *La* ♯, &c.

6♭. . . La Sixte mineure de quatre Tons.... d'*Vt* à *La* ♭, de *Ré*, à *Si* ♭, &c.

Comme

6♯. . . La Sixte majeure de quatre Tons & demi... de *Ré* à *Si*, de Mi à *Vt* ♯, &c.

7♭. . . La Septiéme diminuée de quatre Tons & demi.. d'*Vt* à *Si* ♭, de *Sol* ♯ à *Fa*, &c.

7. . . La Septiéme de cinq Tons.... d'*Vt* à *Si* ♮, de *Ré* à *Vt*, &c.

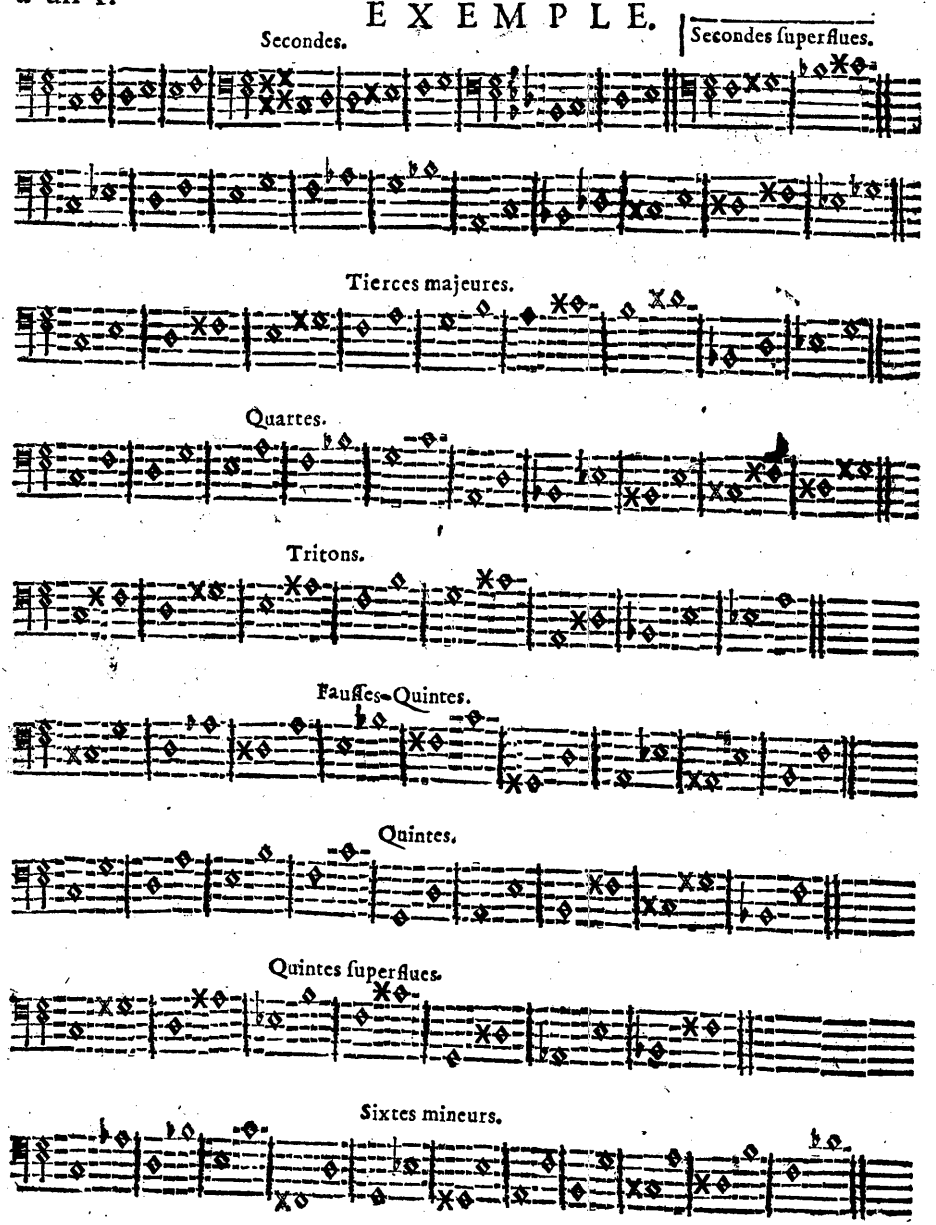
Comme

7♯. . . La Septiéme superfluë de cinq Tons & demi... d'*Vt* à *Si*, de *Ré* à *Vt* ♯, &c.

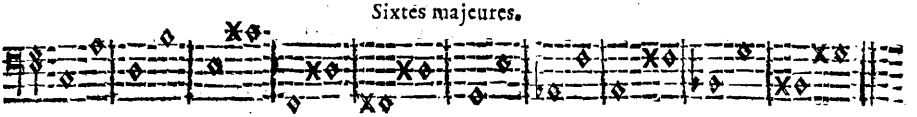
8. . . La Neuviéme se prend sur les mêmes Touches que la Seconde, excepté qu'elle doit se trouver naturellement une Octave plus haut.

Les Intervales, qui, quoique differens, sont composez ici d'un pareil nombre de Tons, se distinguent auutrement dans la Théorie; mais cela est inutile à sçavoir dans la pratique, & nous verrons ailleurs la seule distinction que l'on en fait par rapport à un ✕ ou à un ♭.

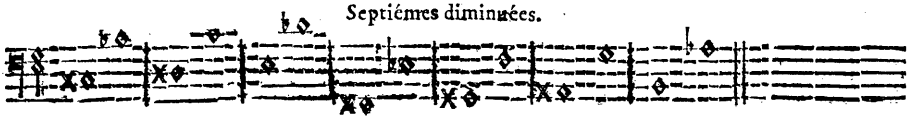
EXEMPLE.



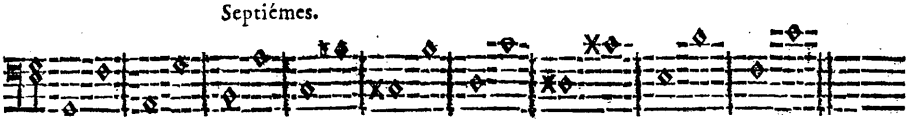
Sixtes majeures.



Septiémes diminuées.

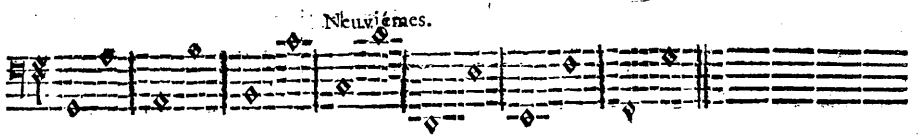


Septiémes.



Septiémes superflues.

Neuviémes.



La nature & les diverses especes de chaque Intervale étant expliquées, il faut que celui qui veut sçavoir l'Accompagnement, s'applique à trouver de lui-même sur le Clavier tous les differens Intervales de chaque Notte, ou Touche, & toutes leurs diverses especes, en se rendant cette connoissance si familiere, que quelque Notte ou Touche qu'il s'imagine, il puisse dire & toucher tout d'un coup celle qui en est la Tierce mineure ou majeure, la Sixte, le Tri-Ton, la Quinte juste, diminuée ou superfluë, la Septiéme, &c.

1°. Pour en venir plus facilement à bout, il faut d'abord s'attacher à connoître les Tierces & les Quintes de chaque Touche; parce que les Quartes & les fausses-Quintes se trouveront entre la Tierce & la Quinte; les Quintes superflues & les Sixtes se trouveront immediatement au-dessus de la Quinte; les Septiémes au-dessous de l'Octave; les Secondes & les Neuviémes au-dessus de la Notte prise pour premier degré, ou au-dessus de son Octave.

2°. Si dans la disposition du Clavier il se trouve des Touches, qui, quoique éloignées d'une Quarte, d'une Quinte & d'une Septiéme, ne forment pas toûjours ces Intervales dans la proportion qui

qui leur est prescrite, il suffit néanmoins que le nom de la Touche s'y trouve, parce qu'il ne s'agira plus que de mettre à sa place son ✕ ou son ♮; Par exemple, la Quinte de *Si* est *Fa*; cependant la quantité des Tons qui composent cette Quinte ne s'y trouvent pas; il faut donc mettre le ✕ de *Fa* à la place de ce *Fa*, & l'on trouve de cette façon la Quinte que l'on cherche. Pareillement si la Quarte de *Fa* se trouve être *Si* sur le Clavier, il n'y a qu'à prendre le *B-mol* de ce *Si* comme cela se trouvera, en comptant par les Tons qui composent la Quarte, ainsi des autres Intervales.

3°. Pour lever toute difficulté, il est bon de sçavoir que dans l'Harmonie il y a deux Consonances immuables, qui sont la *Quinte* & la *Quarte*, sans parler de *l'Octave*; de sorte que la Touche que l'on se propose étant *Dieze* ou *B-mol*, il faut que sa Quinte & sa Quarte soient de même; ainsi le *Fa* est censé *B-mol*, puisqu'en termes de Musique, tous les *B-mols* s'appellent *Fa*; & le *Si* est censé *Dieze*, puisque tous les *Diezes* s'appellent *Si*.

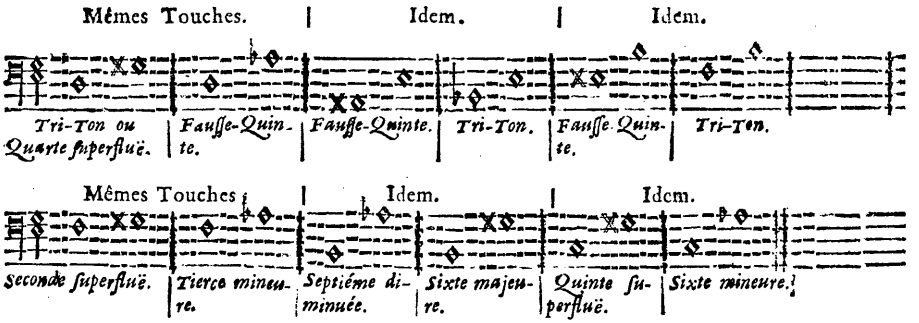
Il y a encore trois Dissonances que l'on peut appeller immuables, qui sont la *Septiéme*, la *Seconde* & la *Neuviéme*, la Septiéme se trouvant naturellement un Ton au-dessous de l'Octave, & la Seconde un Ton au-dessus; ce qui ne souffre d'exception que dans de certaines occasions, dont il n'est pas encore temps de parler.

4°. Le nom de la Notte qui doit former un certain Intervale ne change jamais; Par exemple, si la *Tierce majeure* de *Fa* est *La*, sa *Tierce mineure* doit être *La B-mol*, & non pas *Sol Dieze*; cette Touche que vous connoissez ordinairement sur le Clavier pour être le *Dieze* de *Sol*, perd ce nom en ce cas, & devient le *B-mol* de *La*; car *Sol* ne peut faire Tierce avec *Fa*.

Nous tirerons de-là une consequence, que chaque Notte a son *Dieze* & son *B-mol*; ainsi la *Tierce majeure* de *Si* doit être *Ré Dieze*, & non pas *Mi B-mol*, quoique ce soit la même Touche; la *Tierce majeure* de *Sol Dieze* doit être *Si Dieze*, & non pas *Ut*; la *Sixte majeure* de *Sol Dieze*, doit être *Mi Dieze*, & non pas *Fa*, ainsi des autres, toutes les Touches du Clavier prenant toûjours le nom des Nottes qui se trouvent naturellement selon l'ordre des nombres qui composent l'Intervale que l'on veut toucher; De-là vient qu'une *Seconde Dieze* & une *Tierce B-mol* se forment des mêmes Touches, ainsi de la 7♮ avec la 6✕; de la 5✕ avec la 6♭; de la *fausse Quinte* avec le *Tri-Ton*, &c. Par consequent, si le *Tri-Ton* de *Ré* est le ✕ de *Sol*, la *fausse-Quinte* de ce même *Ré* sera le ♮ de *La*, quoique le ✕ de *Sol* & le ♮ de *La* ne soient qu'une même Touche; mais pour ne pas s'y tromper, il n'y a qu'à se souvenir que tout ce qui est Quarte, doit

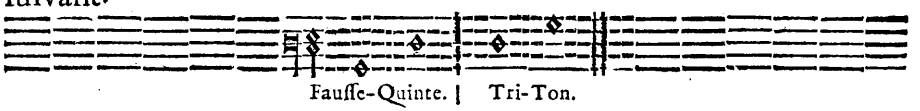
avoir un Intervale de Quarte, comme du *Ré* au *Sol*; & que tout ce qui est Quinte, doit avoir un Intervale de Quinte, comme du *Ré* au *La*, ainsi du reste.

EXEMPLE.



Pour trouver facilement un *Intervale diminué*, il faut choisir pour premier degré une Touche qui soit plûtôt *Dieze* que *B-mol*, & faire le contraire pour trouver un *Intervale superflu*.

La *fausse-Quinte* & le *Tri-Ton* divisent l'Octave en deux parties égales, (selon la pratique) comme on peut le voir par l'Exemple suivant.



Cela doit vous servir à trouver l'un de ces Intervales, quand vous avez trouvé l'autre, n'y ayant qu'à prendre indifferemment pour premier degré l'une des Touches qui formeront l'un de ces deux Intervales.

L'on trouve un pareil rapport entre la *Tierce majeure* & la *Sixte mineure*.

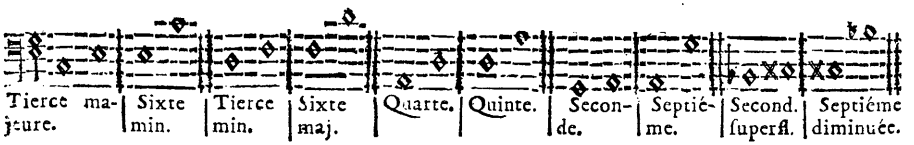
Entre la *Tierce mineure* & la *Sixte majeure*.

Entre la *Quarte* & la *Quinte*.

Entre la *Seconde* & la *Septiéme*.

Et entre la *Seconde superfluë* & la *Septiéme diminuée*.

EXEMPLE.



Remarquez donc bien qu'après avoir trouvé un Intervale quel-

conque, il n'y qu'à porter à son Octave au-dessus la Touche qui aura servi de premier degré, pour trouver l'autre Intervale qui s'y rapporte ; & la connoissance de tout ce qui vient d'être dit, vous doit être bien familiere, avant que de passer outre.

CHAPITRE TROISIE'ME.

De la Position de la Main, & de l'Arrangement des Doigts.

CE que nous avons appellé premier degré ou *Son fondamental*, est ce qu'on appelle *Basse* dans la pratique ; & cette Basse se touche de la main gauche, pendant que les Intervales que l'on compare à cette Basse, se touchent de la main droite. Comme on touche ordinairement trois ou quatre de ces Intervales ensemble, nous n'en parlerons plus que sous le nom d'*Accord* ; ainsi ce que nous appellerons *Accord* dans la suite, devra être toûjours touché de la main droite.

1°. L'on ne touche de la main gauche qu'une Notte l'une après l'autre, & il faut bien observer que les doigts passent les uns après les autres, en évitant qu'un même doigt touche des Nottes differentes de suite ; l'on suivra, pour cet effet, l'arrangement des doigts, que nous avons eu soin de marquer avec des chiffres.

2°. L'on ne doit jamais se servir du pouce de la main droite, qu'en certaines occasions, dont nous parlerons dans la suite ; car lorsque nous y sommes obligez par rapport à la petitesse de la main, cela retarde beaucoup l'habitude, qui est aussi necessaire dans la Pratique, que la Science.

3°. L'on touche au moins trois Nottes ensemble de la main droite ; il faut remarquer que le second doigt touche toûjours la Notte d'en-bas, & le petit doigt celle d'en-haut, le troisiéme & le quatriéme doigt servant alternativement pour la Notte du milieu, en quoi il faut observer absolument la Position que nous avons marqué avec les chiffres mis à côté des Nottes, le pouce y étant representé par le chiffre 1. le doigt qui le joint par le chiffre 2. & ainsi de suite jusqu'au petit doigt, qui est representé par le chiffre 5.

4°. Il faut que ce soit les doigts qui frappent l'Accord, & non pas la main, c'est-à-dire, qu'il faut que le mouvement des doigts soit indépendant de celui de la main, en remarquant que ce mouvement se prend à la jointure qui détache les doigts de la main.

5°. Il faut que le doigt qui frappe le premier, parte toûjours avec la Basse, & que les autres se suivent, de façon qu'il semble que le

tout soit ensemble ; quoique cela doive former une espece d'Harpegement, comme quand on fait passer trois ou quatre triples Croches l'une après l'autre avec vîtesse.

6°. Il ne faut jamais lever tous les doigts ensemble, excepté dans des changemens si prompts, qu'on ne puisse mieux faire. Le doigt qui frappe le premier se leve seul, ou pour mieux dire, se coule d'une Touche à l'autre, en partant avec la Basse, & les autres le suivent immediatement, comme il a été deja dit ; si bien que les doigts ne doivent jamais demeurer en l'air ; s'ils quittent une Touche, ce doit être pour en toucher une autre dans le même moment, en sorte que le mouvement du lever & du toucher ne fasse qu'un temps, sans qu'on puisse s'appercevoir d'aucun intervale de temps entre ce lever & ce toucher.

7°. Il faut laisser prendre aux doigts leur mouvement naturel, sans jamais se forcer ; ainsi la vîtesse s'acquiert par la bonne habitude, & non pas en forçant.

Ces remarques sont essentielles ; les Accords ont tant de rapport entre-eux, que les doigts prennent l'habitude de s'approcher ou de s'éloigner, selon la suite de ces Accords, qui est presque toûjours la même ; & outre que l'Accompagnement est bien plus gracieux de cette maniere, c'est que la perfection s'acquiert encore plus vîte ; car si on levoit la main à chaque Accord, l'on seroit obligé de quitter souvent la vuë de dessus le Livre, pour chercher un Accord que les doigts auroient trouvé d'eux-mêmes, s'ils n'eussent point quitté le Clavier.

Cette Position de la main, qui regarde principalement le Clavecin, ne souffre d'exception pour l'Orgue, qu'en ce que les Nottes de chaque Accord doivent y être touchées ensemble ; qu'il ne faut jamais quitter une Touche, qui après avoir servi à un Accord, peut encore servir à celui qui suit, & que les Sons doivent y être liez, autant que cela se peut.

CHAPITRE QUATRIE'ME.

De la maniere de trouver les Accords sur le Clavier.

NOus commencerons par donner une Table des Accords, où les chiffres qui servent à marquer les Intervales, doivent servir encore à nous faire souvenir de la Composition de chaque Accord ; car dans l'Accompagnement un seul chiffre dénotte presque toûjours un Accord composé de trois, de quatre, ou de cinq Sons;

Ainsi, vous devez avoir très-presens à l'esprit les Intervales qui doivent accompagner chaque chiffres, afin que vous puissiez concevoir la construction d'un Accord aussi-tôt que le chiffre qui le dénotte se presente à l'œil ; Par exemple, si l'on vous demandoit, de quoi s'accompagne la Septiéme ? il faudroit répondre sur le champ, de la Tierce & de la Quinte, ainsi de tous les autres, dont nous allons donner le détail.

Dénombrement des Accords les plus necessaires.

	L'Accord parfait ne se chiffre pas ordinairement, il est composé de	3. 5. 8.
6.	L'Accord de la Sixte s'accompagne de. . .	3. 8.
4.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme *Sixte-quarte*, & qui s'accompagne de. . .	8.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme *petite Sixte*, & qui s'accompagne de. . . .	3. 4.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme *grande Sixte*, & qui s'accompagne de.	3.
7.	L'Accord de la Septiéme s'accomp. de. . . .	3. 5.
4.	L'Accord de la Quarte s'accomp. de. . . .	5. 8.
2.	L'Accord de la Seconde s'accomp. de. . . .	4. 6.
4♯, ou 4. . . .	L'Accord du Tri-Ton s'accomp. de. . . .	2. 6.
5, ou 5♭. . . .	L'Accord de la fausse-Quinte s'accomp. de . . .	3. 6.

Les chiffres marquent les principaux Intervales de l'Accord, & ceux qui doivent les accompagner ne se marquent presque jamais, de sorte qu'il faut donc s'en ressouvenir.

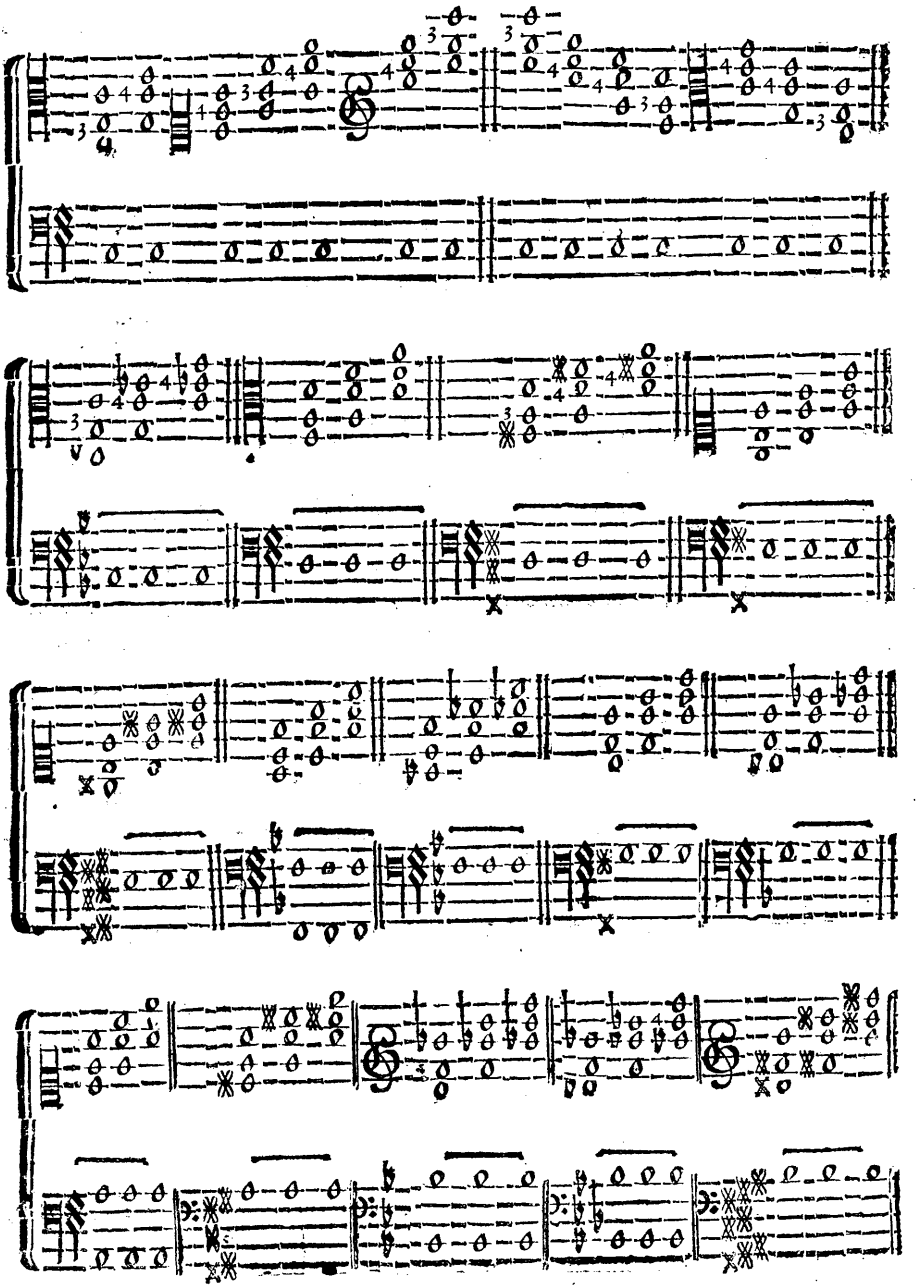
Le ♯ seul signifie que la Tierce doit être *majeure*, & le ♭ seul signifie qu'elle doit être *mineure* ; s'ils sont seuls au-dessus ou au-dessous d'une Notte, ils servent à marquer *l'Accord parfait*, dont la Tierce doit être telle que ces signes la representent.

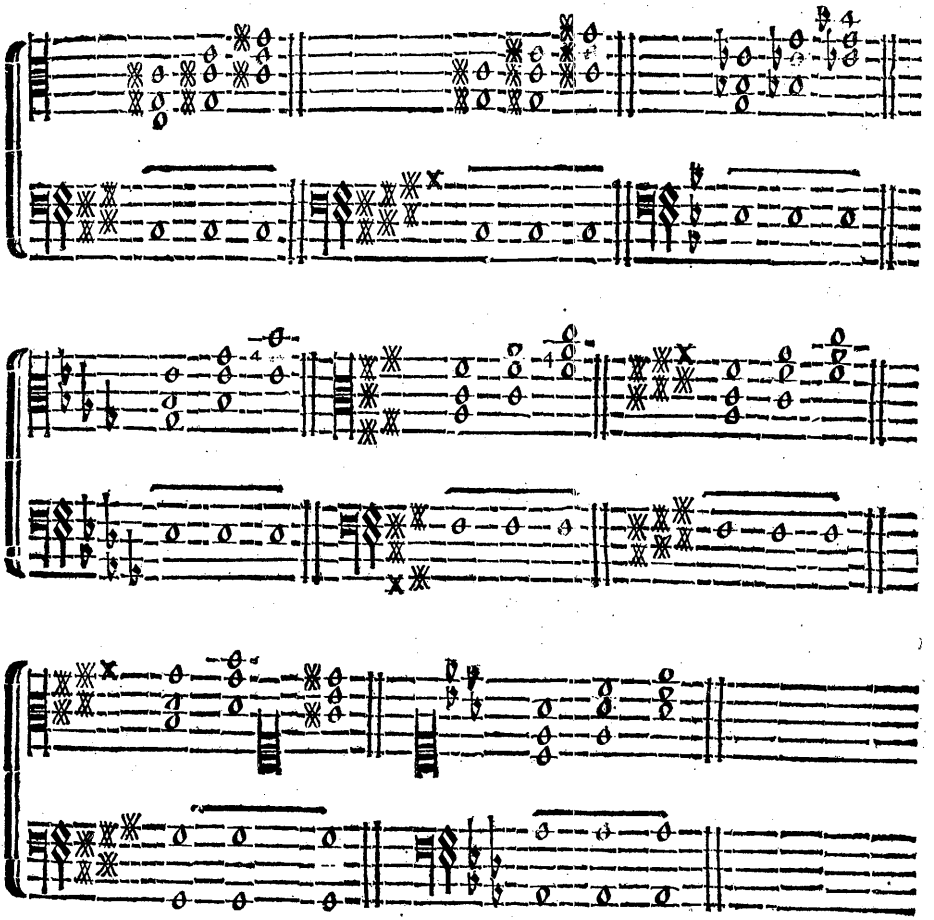
Si le ♯ est joint à quelques chiffres, il en augmente l'Intervale d'un semi-Ton, & le ♭ le diminuë de même.

Deux ou plusieurs chiffres au-dessus l'un de l'autre, servent à un même Accord ; mais quand ils sont à la suite l'un de l'autre, ils marquent autant d'Accords differens.

Tournez, pour en voir l'Exemple.

Exemple de l'Accord parfait, & de la Maniere d'arranger les doigts.





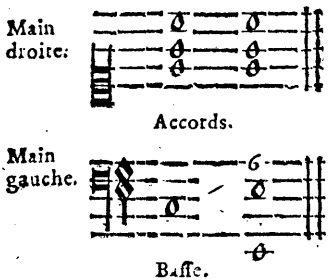
Comme le ſecond doigt & le cinquiéme occupent toûjours les extremitez de chaque Accord, nous nous ſommes contentez de marquer ſeulement les doigts du milieu, ce que nous obſerverons par tout, excepté aux endroits où le pouce doit prendre la place du ſecond doigt. Au reſte, l'arrangement des trois premiers Accords doit ſervir pour tous les autres ; & l'on doit ſe reſouvenir que lechiffre 1. marque le pouce, ainſi 2. 3. 4. & 5. en continuant juſqu'au petit doigt.

Avant que de paſſer outre, il faut pouvoir promener chacun de ces Accords parfaits par tout le Clavier, tant en montant qu'en deſcendant, comme nous l'avons marqué ſur l'Octave d'*Ut*, faiſant en ſorte que chaque Accord ſoit harpegé également d'un bout du Clavier à l'autre, comme ſi toutes les Nottes en étoient égales;

Si bien que le mouvement du doigt qui recommence un Accord, ne soit ni plus vif, ni plus lent que celui du doigt par lequel a fini l'Accord précédent.

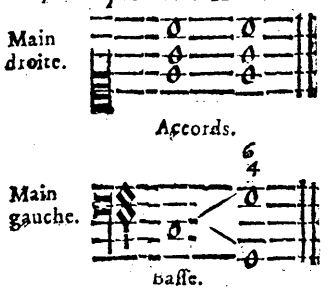
Lorsque les Accords vont en montant, il faut les commencer du second doigt ; & lorsqu'ils vont en descendant, il faut les commencer du cinquiéme doigt ; mais lorsqu'on accompagne, il faut les commencer toûjours du second doigt, ou du pouce, au cas que l'on soit obligé de se servir du pouce.

*Exemple de l'*Accord de la Sixte, *qui s'accompagne de la Tierce & de l'Octave.*



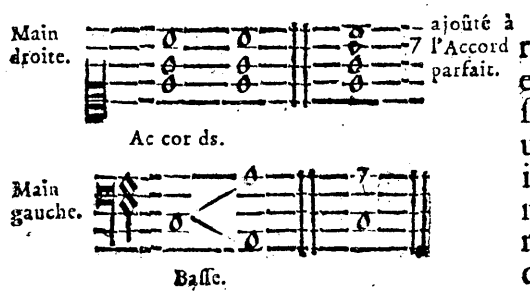
Pour trouver facilement un Accord de Sixte, il n'y a qu'à toucher le *Parfait* d'une Notte quelconque ; & sans changer l'Accord, l'on porte la Notte de la Basse une Tierce plus haut, ou une Sixte plus bas, ce qui est la même chose ; de sorte que cet *Accord parfait* de la premiere Notte, forme celui de la Sixte de la Notte changée à la Basse, comme cela paroît dans l'Exemple.

Exemple de l'Accord de Sixte-quarte, *qui s'accompagne de l'Octave.*



Cet Accord se trouve de même que l'autre, en portant la Notte de la Basse une Quinte plus haut, ou une Quarte plus bas.

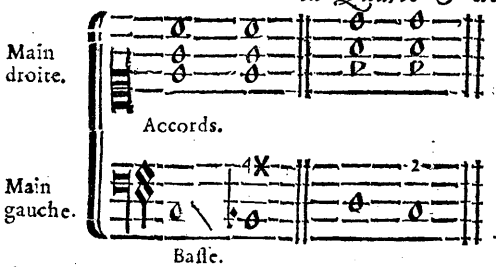
*Exemple de l'*Accord de la Septiéme, *qui s'accompagne de la Tierce & de la Quinte.*



Cet Accord se trouve encore de même que les précédens, en portant la Notte de la Basse une Tierce au-dessous, ou une Sixte au-dessus ; ou bien il n'y a qu'à ajoûter la Septiéme à un *Accord parfait*, sans rien changer d'ailleurs ; parce que la Septiéme s'accompagne de

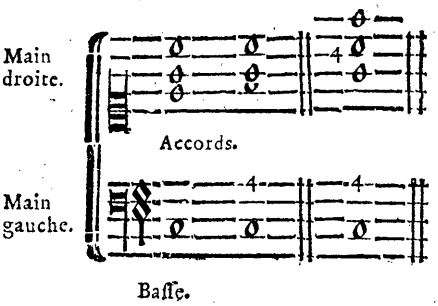
de même que *l'Accord parfait*, à la reserve de l'Octave, dont on n'y fait point mention, étant libre de la joindre à un Accord de Septiéme, & de l'en retrancher, quand on le juge à propos ; & quand on y ajoûte l'Octave, il faut se servir pour lors de quatre doigts sans le pouce.

Exemple de l'Accord du Tri-Ton, *qui s'accompagne de la Seconde & de la Sixte ; & de celui de la* Seconde, *qui s'accompagne de la Quarte & de la Sixte.*



L'on trouve encore ces Accords de même que les précédens, en portant la Notte de la Basse un Ton plus bas, où il faut observer que la Tierce de *l'Accord parfait* soit toûjours *majeure*, lorsqu'on veut en former celui du *Tri-Ton*, & qu'elle soit *mineure* lorsqu'on veut en former celui de la *Seconde*.

Exemple de l'Accord de la Quarte, *qui s'accompagne de la Quinte & de l'Octave.*



Pour trouver cet Accord, l'on prend le *Parfait* d'une Notte, & l'on porte la Tierce de cette Notte sur sa Quarte ; souvenez-vous que lorsque l'Octave se trouve au milieu, il faut toûjours la toucher du quatriéme doigt.

Quoique nous n'ayons donné des Exemples de ces derniers Accords que sur un seul endroit du Clavier, il ne faut pas moins les pratiquer sur toutes sortes de Nottes & par tout le Clavier, comme on aura dû le faire de *l'Accord parfait*, sans rien changer à l'arrangement des doigts, car il est le même par tout.

CHAPITRE CINQUIE'ME.

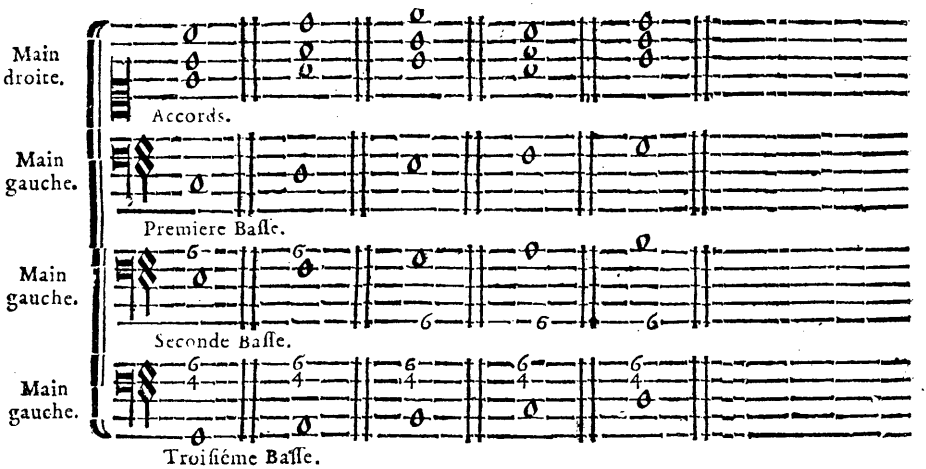
Remarques utiles sur tous les Accords.

VOus ne trouverez dans l'Accompagnement de même que dans toute l'Harmonie que deux Accords differens, qui sont le *Consonant* & le *Dissonant* ; le premier est le *Parfait*, & le second est celui de la *Septiéme*.

En touchant le premier ſur le Clavier, vous trouverez qu'il forme tous les Conſonans, dont il eſt l'origine ; & vous remarquerez qu'il n'eſt compoſé que de trois Sons differens, qui ſont la Notte de la Baſſe, ſa Tierce & ſa Quinte, comme, par exemple, *Ut, Mi, Sol* ; car l'Octave, qui eſt un autre *Ut*, n'eſt pas un Son different du premier *Ut*, il en eſt ſeulement la replique.

Ces trois Sons *Ut*, *Mi*, *Sol*, compoſeront donc l'Accord que nous appellons *Parfait*, en prenant *Ut* pour Baſſe. Si nous prenons à preſent *Mi* pour Baſſe, en touchant *Ut* & *Sol* de la main droite, nous trouverons l'Accord que nous appellons *Accord de Sixte* ; & ſi nous prenons enſuite *Sol* pour Baſſe, en touchant *Ut* & *Mi* de la main droite, nous trouverons l'Accord que nous appellons *Accord de Sixte-quarte*, en quoi conſiſtent tous les Accords conſonans, n'y ayant qu'à ajoûter de la main droite l'Octave de la Notte que vous touchez à la Baſſe, pour rendre ces Accords complets ; & pour une plus prompte intelligence, il n'y a qu'à toucher de la main droite tel *Accord parfait* que l'on voudra, en touchant de la main gauche l'Octave en bas de chacune de ces Nottes, où l'on trouvera les trois Accords conſonans en queſtion.

EXEMPLE.



Remarquez bien que l'*Accord parfait* de la premiere Baſſe fait celui de la Sixte de la ſeconde Baſſe, & celui de la Sixte-Quarte de la troiſiéme Baſſe, ſe trouvant dans ces trois Baſſes les trois mêmes Nottes qui compoſent l'Accord.

L'Accord diſſonant de la Septiéme contient quatre Sons differens ; de ſorte que ſi l'on prend alternativement pour Baſſe l'un des qua-

tre Sons qui le composent, l'on trouvera tous les Accords dissonans qui peuvent avoir lieu dans l'Harmonie, avec quelques exceptions, dont il n'est pas temps de parler.

EXEMPLE.

Main droite.

Accords.

Main gauche.

Premiere Basse.

Les Accords sont ceux de la *Septiéme* au-dessus de cette Basse.

Main gauche.

Deuxiéme Basse.

Les Accords sont ici ceux de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte*; la difference de ces deux Accords provenant de celle de la Tierce de la premiere Basse qui est icy *mineure* & là *majeure*.

Main gauche.

Troisiéme Basse.

Les Accords sont ici ceux de la *petite Sixte*, qui se trouve *majeure* ou *mineure*, selon les Tierces de la premiere Basse.

Main gauche.

Quatriéme Basse.

Les Accords sont ici ceux de la *Seconde* ou du *Triton*, la difference de ces deux Accords provenant encore de celle des Tierces de la premiere Basse.

Main gauche.

Cinquiéme Basse.

Les Accords sont ici ceux de la *Neuviéme* ou de la *Quinte superfluë*, difference qui provient toûjours des Tierces de la premiere Basse.

Main gauche.

Sixiéme Basse.

Les Accords sont ici ceux de la *Onziéme*, dite *Quarte*, ou de la *Septiéme superfluë*, difference, &c.

Il ne faut pas se stiler sur ce premier Accord qui n'est qu'accidentel.

Il ne faut pas faire encore attention aux Accords de ces deux dernieres Basses.

L'on peut prendre l'*Accord parfait*, ou celui de la *Septiéme* de telle Notte que l'on voudra, en ajoûtant l'Octave de la Basse à cet Accord de Septiéme, & toucher ensuite à la Basse l'une des Nottes qui composent l'Accord que l'on tiendra, où l'on trouvera les mêmes Accords qui sont marquez dans les Exemples précédens ; l'on trouvera, dis-je, en touchant l'*Accord parfait* d'une certaine Notte, que celle qui fait la Tierce de cette même Notte étant mise à la Basse, portera l'Accord de Sixte, formé de ce même *Accord parfait*; & que celle qui en fait la Quinte étant mise à la Basse, portera l'Accord de Sixte-quarte, formé de ce meme *Accord parfait*. Pareillement si l'on touche l'*Accord de la Septiéme* d'une certaine Notte, l'on trouvera qu'il formera celui de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte* sur la Notte qui fait la Tierce de cette premiere Notte; celui de la *petite Sixte* sur la Notte qui en fait la Quinte, & celui de la *Seconde* ou du *Tri-Ton* sur la Notte qui en fait la Septiéme ; & au cas que l'on touchât un Accord de *petite Sixte*, de *grande Sixte*, de *fausse-Quinte*, de *Tri-Ton* ou de *Seconde*, & qu'on voulût le rapporter à celui de la Septiéme dont il dérive, il n'y auroit qu'à ajoûter toûjours l'Octave de la Basse à l'Accord que l'on toucheroit, en remarquant que si les doigts étoient pour lors arrangez par Tierce, ce seroit la Notte que touche le doigt d'en-bas, qui étant mise à la Basse, porteroit l'Accord de la Septiéme que l'on tient de la main droite ; sinon, il se trouveroit toujoûrs deux doigts qui se joindroient, & ce seroit pour lors la Notte que touche le plus haut de ces deux doigts, qu'il faudroit mettre à la Basse pour trouver cet Accord de septiéme. Voyez encore le Chap. XI. du Troisiéme Livre, où il en est parlé. A l'égard des Accords consonans, ils sont assez faciles à reconnoître d'eux-mêmes, & il n'y a qu'à toucher l'Accord dans un certain endroit du Clavier, où les doigts puissent être arrangez par Tierces, pour voir que la Notte que l'on tient du second doigt de la main droite, est celle qui porteroit l'Accord parfait, si elle étoit à la Basse.

On ne peut trop faire attention à ce rapport des Accords, il en facilite beaucoup la connoissance & la pratique, sur tout, quand on peut sentir sur le champ qu'un tel Accord en formera un tel autre, en portant la Notte de la Basse, une Tierce, une Quinte ou une Septiéme plus haut ; souvenez-vous ici qu'une Septiéme plus haut, ou une Seconde plus bas, c'est la même chose, de meme qu'une Tierce plus haut, ou une Sixte plus bas; une Quinte plus haut, ou une Quarte plus bas ; une Tierce plus bas, ou une Sixte plus haut, &c

CHAPITRE SIXIE'ME.

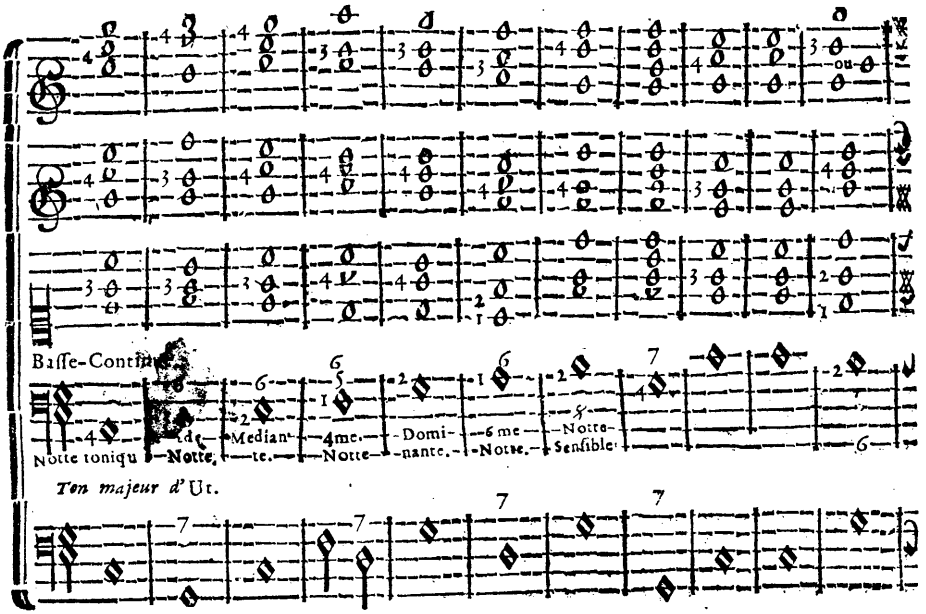
Des Tons & des Modes.

IL eſt difficile de bien accompagner, ſi l'on n'a pas une connoiſſance certaine des *Tons* & des *Modes*; ainſi l'on ne peut ſe diſpenſer de voir ce que nous en diſons au Troiſiéme Livre, Chap. VIII. & XII. après quoi l'on tâchera de ſe rendre aiſée la pratique des Octaves qui ſuivent, dont nous avons marqué les Accords dans les differens endroits du Clavier, avec l'arrangement des doigts pour chaque main; & pour prouver qu'il ne s'y rencontre que *l'Accord parfait* & celui de la *Septiéme*, nous avons mis au-deſſous des deux premieres Baſſes une autre Baſſe, que nous appellons *Fondamentale*, où vous verrez que les differens Accords qui ſont marquez ſur la Baſſe qui monte & qui deſcend diatoniquement, ne ſont formez que du *Parfait*, ou de celui de la *Septiéme* chiffrez ſur cette Baſſe-fondamentale. Pour en donner une intelligence encore plus diſtincte, nous avons écrit le nom de chaque Notte, afin que l'on y remarquât que celle qui porte un tel Accord eſt une Tierce, une Quinte ou une Septiéme au-deſſus de celle qui doit porter *l'Accord parfait* ou celui de la *Septiéme*, & que ces Nottes qui portent de pareils Accords tiennent ordinairement le même rang dans chaque *Ton*.

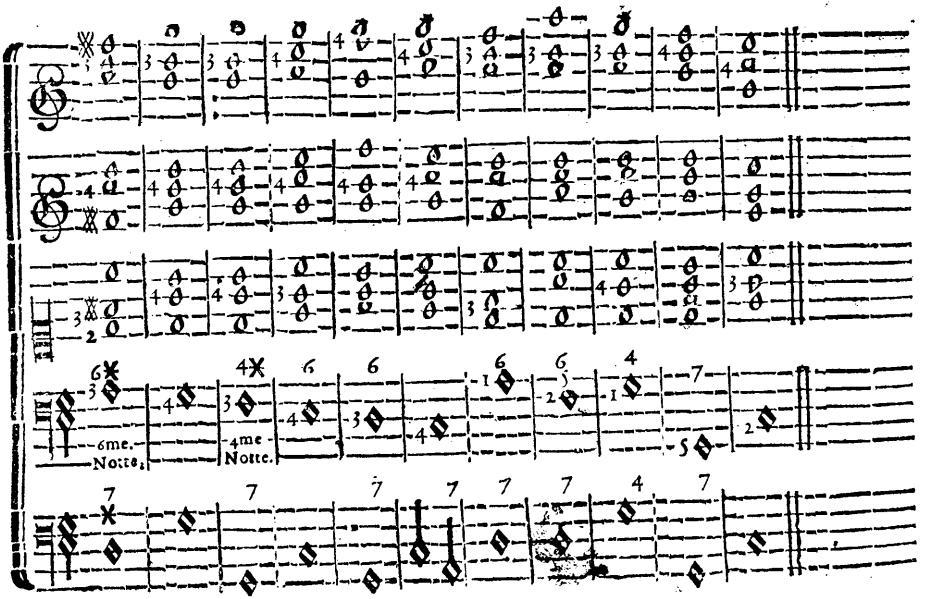
Il ne faut ſe ſervir de la Baſſe-fondamentale que pour la preuve dont nous venons de parler, car elle eſt inutile à la pratique, & même les Accords ne ſont pas arrangez ſelon les Regles par rapport à cette Baſſe, ils le ſont ſeulement par rapport à la Baſſe-continuë, que l'on doit toucher de la main gauche.

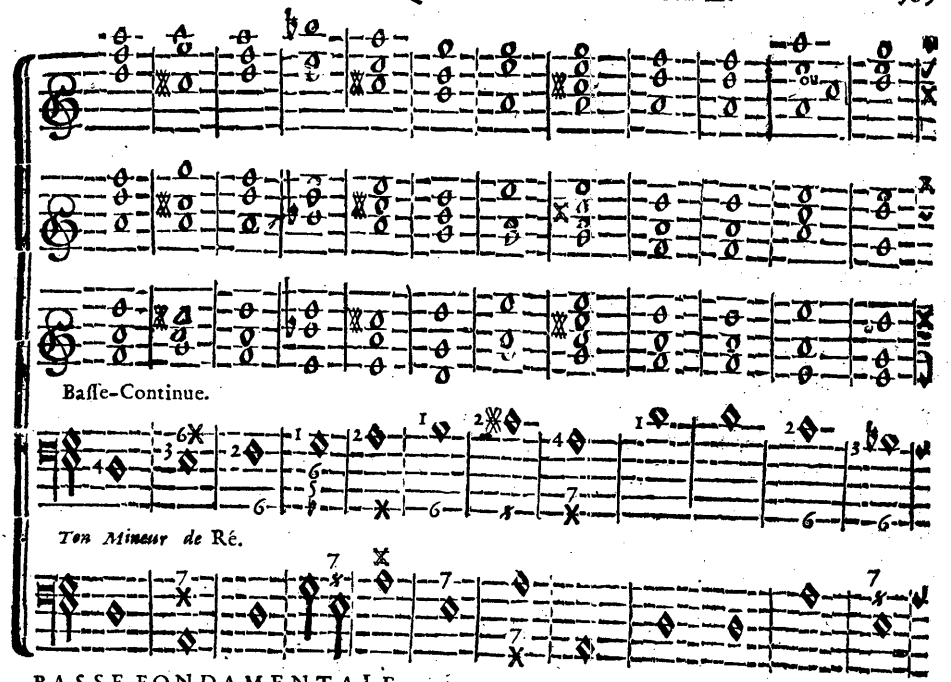
Si l'on trouvoit un peu d'obſcurité dans les obſervations que nous venons de faire, l'on peut ne s'attacher uniquement qu'à la pratique des Accords, en attendant que la ſuite nous aide à comprendre ce qui peut nous arrêter à preſent.

Exemple des Tons *& des* Modes, *avec tous les Accords qui doivent se faire sur chaque Notte d'un* Ton *dans une Progression diatonique de la Basse, tant en montant qu'en descendant d'une Octave.*

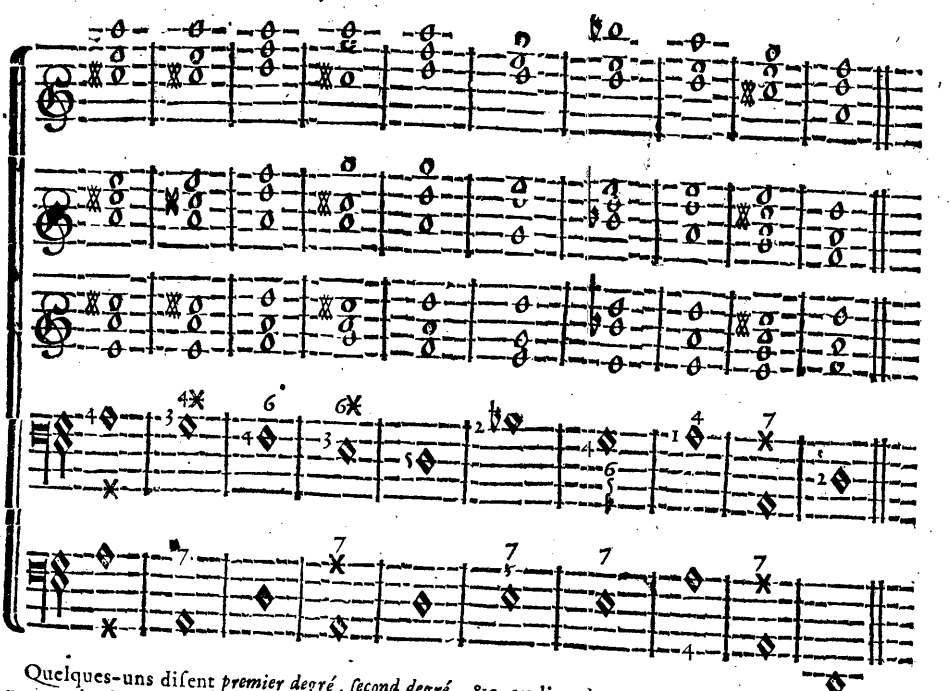


BASSE-FONDAMENTALE,





BASSE-FONDAMENTALE.



Quelques-uns disent *premier degré*, *second degré*, &c. au lieu de *Notte tonique*, de *seconde Notte*, &c. mais cela doit être indifferent ; car à proprement parlet, ces differens termes sont synonimes.

Il faut toûjours posseder parfaitement un *Ton* avant que de passer à un autre, en les étudiant tous dans les trois differens endroits du Clavier, & avec le même arrangement des doigts marquez ci-dessus, tant pour n'être pas surpris dans quelque endroit que la main se trouve, que pour n'être pas obligé de la lever.

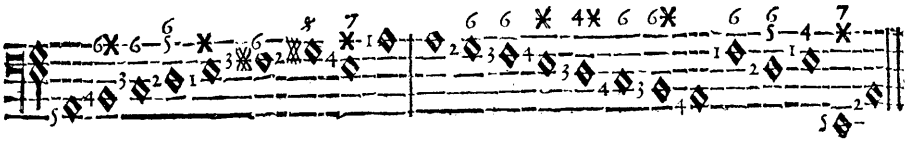
Il faut remarquer la liaison des Accords, par une des Nottes de l'un de ces Accords qui sert presque toûjours à celui qui le suit, ce qui en aide beaucoup la pratique.

Pour connoître le rapport des Accords de la Basse-continuë avec ceux de la fondamentale, il n'y a qu'à ajoûter l'Octave de la Basse-continuë aux Accords où elle ne se trouve pas.

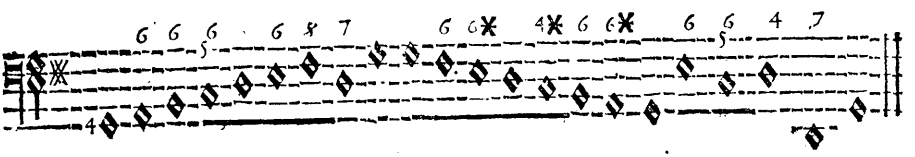
Nous avons mis les Accords sur le *Mode majeure* & sur le *mineure* avec l'arrangement des doigts, & le nom de chaque Notte du *Ton*, pour que cela serve à tous les autres *Tons*, qui ne different en rien les uns des autres, que par rapport au Clavier; car celui qui a la Théorie des deux premiers, a celle de tous les autres, en rapportant les *Tons majeurs* aux *majeurs*, & les *mineurs* aux *mineurs*.

L'on double quelquefois la Tierce ou la Sixte, au lieu de l'Octave de la Basse dans un Accord de Sixte qui suit le *Parfait* en progression diatonique; & cela, tant pour la commodité de la main, que pour éviter de faire entendre deux Octaves de suite, le pouce est pour lors necessaire.

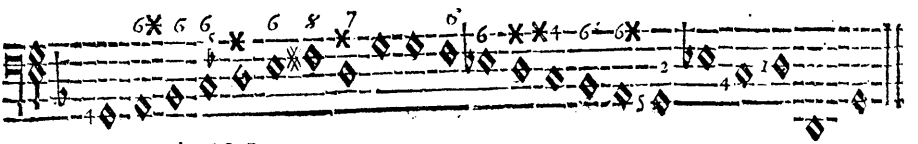
EXEMPLE.



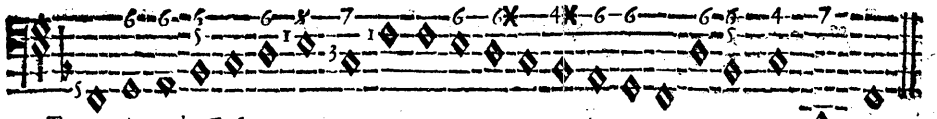
Ton mineur de *LA*.



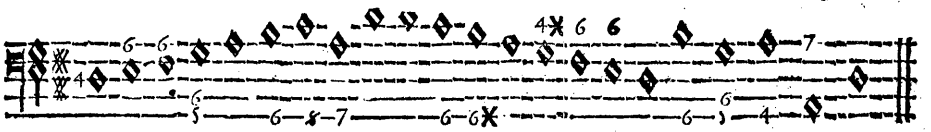
Ton majeur de *SOL*.



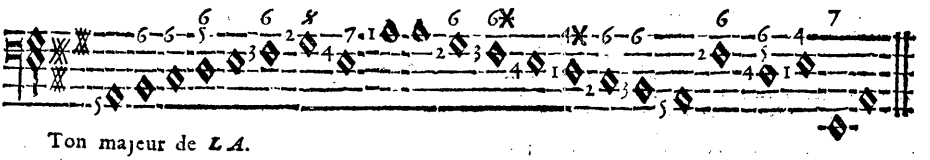
Ton mineur de *SOL*.



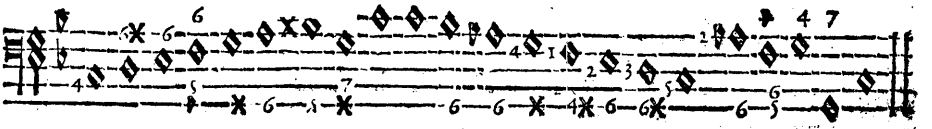
Ton majeur de *F A.*



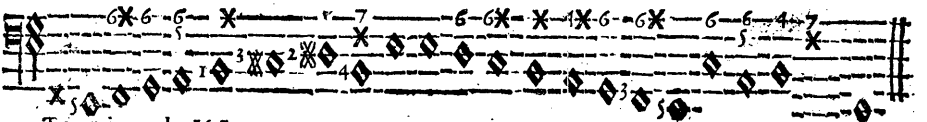
Ton majeur de *R E'.*



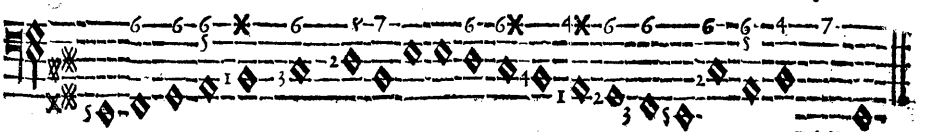
Ton majeur de *L A.*



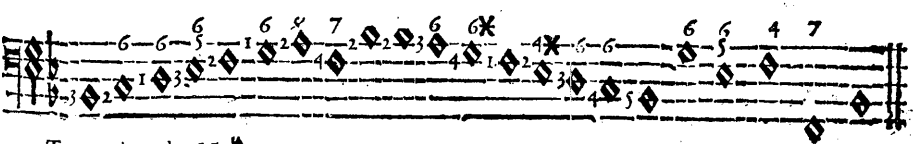
Ton mineur d'*Vt.*



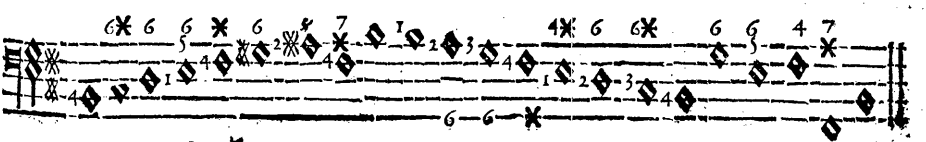
Ton mineur de *M I.*



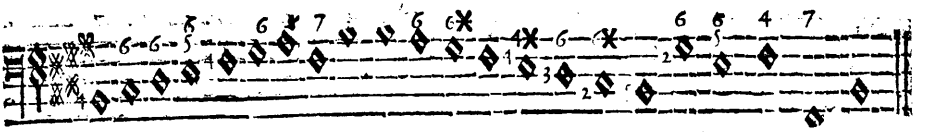
Ton majeur de *M I.*



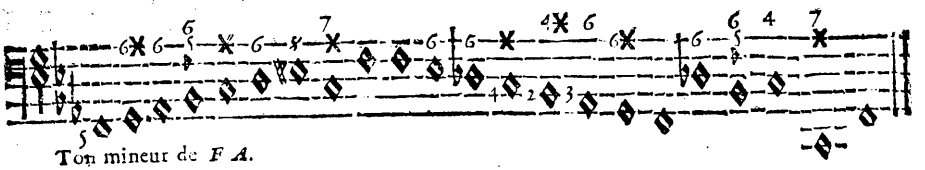
Ton majeur de *S I.* ♮



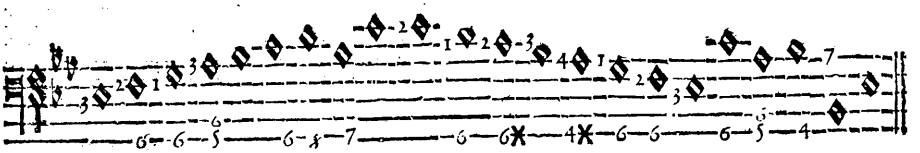
Ton mineur de *S I.* ♮



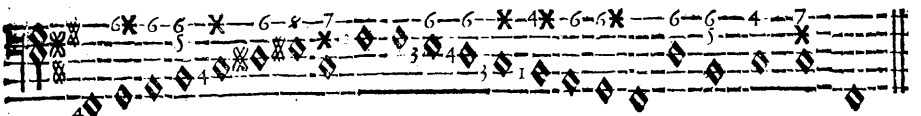
Ton majeur de *S I* ♮



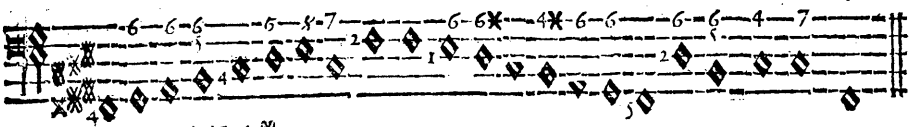
Ton mineur de *F A*.



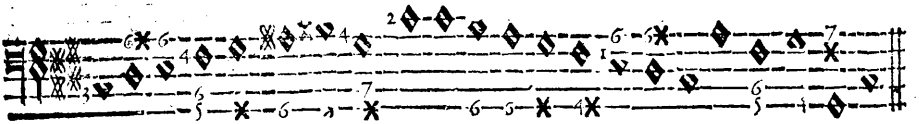
Ton majeur de *M I* ♭



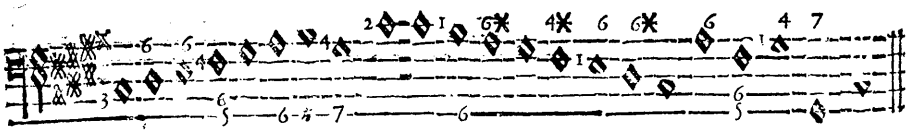
Ton mineur de *F A* ♯



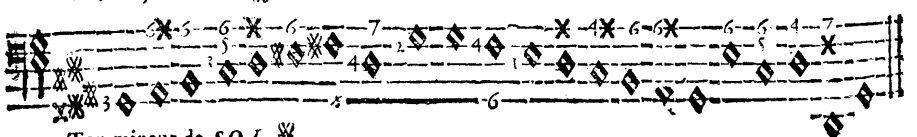
Ton majeur de *F A* ♯



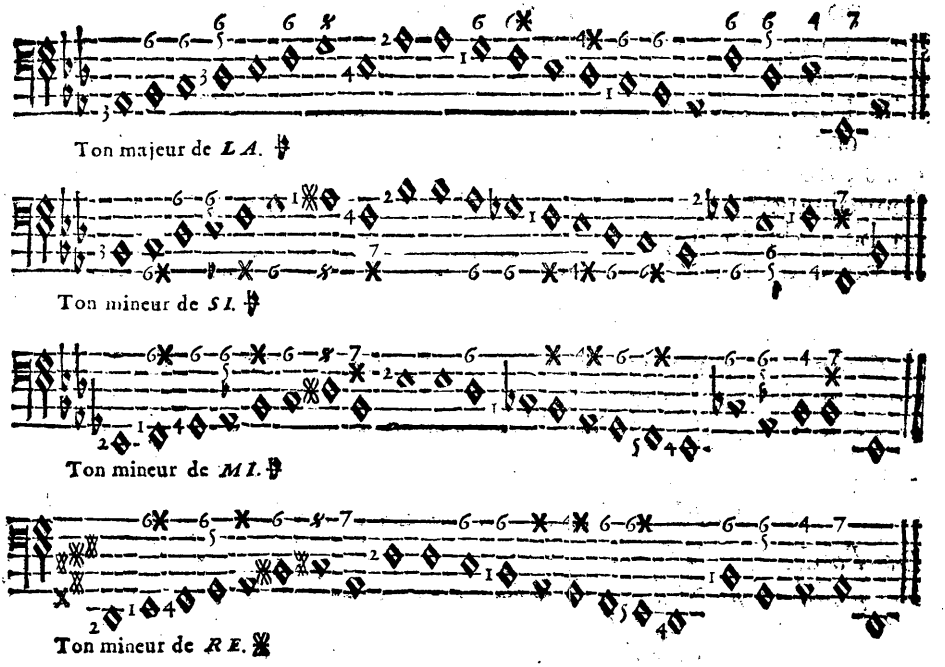
Ton mineur d'*V T* ♯



Ton majeur d'*V T* ♯



Ton mineur de *S O L* ♯



Ces deux derniers *Tons* se joüent sur les mêmes Touches sous des noms differens, ce qui doit servir d'exemple pour tous les autres *Tons*, qui peuvent se marquer de même sous deux noms differens ; car la Notte *Ut* peut être marquée sous le nom de *Si*♯, & l'*Ut*♯ sous le nom de *Ré* ♭ ; de sorte que toutes les Nottes de l'Octave changeroient en même-temps de nom ; mais cela est si peu usité, que nous avons crû qu'il suffiroit d'en donner seulement une idée, laissant à un chacun la liberté de prendre cette double connoissance du Clavier, connoissance trés-necessaire à ceux qui veulent être à l'épreuve des plus grandes difficultez.

Il faut tâcher de regarder toûjours son Livre en accompagnant, & ne regarder ses doigts que lorsqu'on ne peut mieux faire, ce qui s'acquiert par la pratique, l'oreille qui se forme à l'Harmonie, devenant plus sensible aux fautes que l'œil ; & par le moyen de ces Octaves, les doigts prennent une certaine habitude, qui les porte naturellement sur les Touches dont les Accords doivent être formez. Ne négligez donc pas la Position de la main, ni l'arrangement des doigts, cela est d'une consequence plus grande que l'on ne peut s'imaginer.

Quand on possede une fois la pratique de toutes ces Octaves, il

faut pouvoir nommer en soi-même tous les Accords qu'on y fait, sans voir son Livre ni sa main ; & dire encore, si cela se peut, cet Accord dérive du Parfait, ou de celui de la Septiéme d'une telle Notte, après lequel je passe ordinairement à celui-ci, qui dérive encore de celui-là ; car l'on ne peut s'y prendre de trop de façons, lorsque l'on veut posseder promptement & parfaitement la connoissance de quoique ce soit, d'autant plus qu'on est presque au bout de toutes les difficultez, quand on est une fois parvenu au point de connoître la suite des Accords dans l'Octave de chaque *Ton*, en se souvenant que cette suite est la même dans quelque *Ton* que ce soit.

Ceux qui s'ennuiront à étudier tous ces *Tons*, pourront passer outre après les seize ou dix-huit premiers, & ne reprendre les autres que lorsqu'ils voudront ne douter de rien.

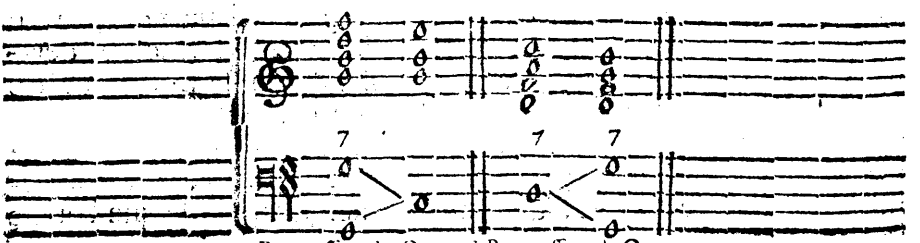
CHAPITRE SEPTIE'ME.

De l'ordre qu'il faut se prescrire pour la suite des Accords qui se rencontrent dans l'étenduë de l'Octave de chaque Ton.

IL faut s'imaginer d'abord que toute Notte qui porte l'*Accord parfait* est la *Tonique*; que dans chaque *Ton* il n'y a que la *Notte tonique* & sa *Dominante* qui ayent ce privilege, & que quand même cette *Dominante* porteroit l'Accord de la Septiéme, elle peut être toûjours prise pour *Tonique* ; ce qui détermine plus promptement la connoissance des Accords qui doivent se faire sur les Nottes qui précédent cette *Notte tonique* ou sa *Dominante*, car ils sont à peu près toûjours les mêmes.

1°. Si la *Notte tonique* doit être précédée d'un Accord de Septiéme, lorsque la Basse monte de Quarte ou descend de Quinte (ce qui est la même chose) sa *Dominante* doit l'être également en pareille progression.

EXEMPLE.

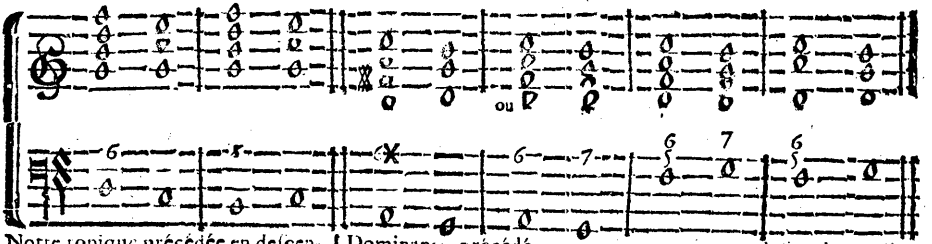


Progression de Quarte en montant sur la Notte tonique.

Progression de Quarte en montant sur la Dominante.

2°. Si la *Notte tonique* doit être précédée de l'Accord de *petite Sixte* en descendant diatoniquement sur elle, & de l'Accord de la *fausse-Quinte* en y montant de même, la *Dominante* le sera également en pareille progression.

EXEMPLE.

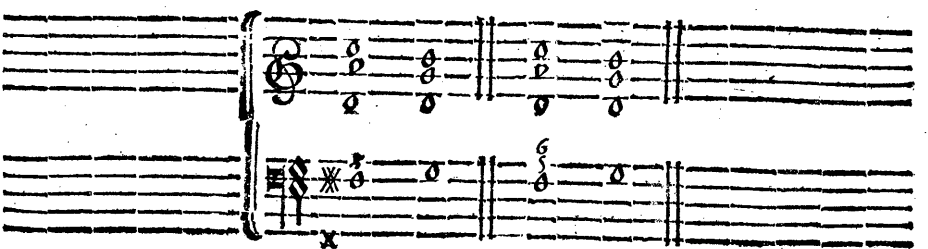


Notte tonique précédée en descendant, ou en montant diatoniquem. | Dominante précédée en montant ou en descendant diatoniquement.

Vous venez de voir que lorsque la *Dominante* porte *l'Accord parfait*, on ajoûte un ♯ à la *Sixte* qui la précéde ; de sorte que l'Accord de la *petite Sixte* qui en est formé, étant composé de même que celui qui a précédé la *Notte tonique* en pareille progression, l'on ne peut distinguer pour lors cette *Dominante* de la *Notte tonique* que par ce qui suit ; mais si l'on doit faire la Septiéme sur cette *Dominante*, cela doit vous la faire distinguer d'abord.

A l'égard de la *Notte tonique* & de sa *Dominante* précédées de l'Accord de la *fausse-Quinte* en montant diatoniquement, vous y trouverez une difference, en ce que c'est l'Accord de la *fausse-Quinte* qui précéde la *Notte tonique*, & que c'est celui de la *grande Sixte* qui précéde la *Dominante* ; mais la difference de ces deux Accords ne consiste que dans la Basse, qui monte d'un semi-Ton sur la *Notte tonique*, & d'un Ton sur la *Dominante* ; car d'ailleurs les Accords sont disposez de même, comme l'Exemple vous le prouve; & cela doit vous servir à distinguer une *Notte sensible* d'une *quatriéme Notte*, & une *Notte tonique* de sa *Dominante*.

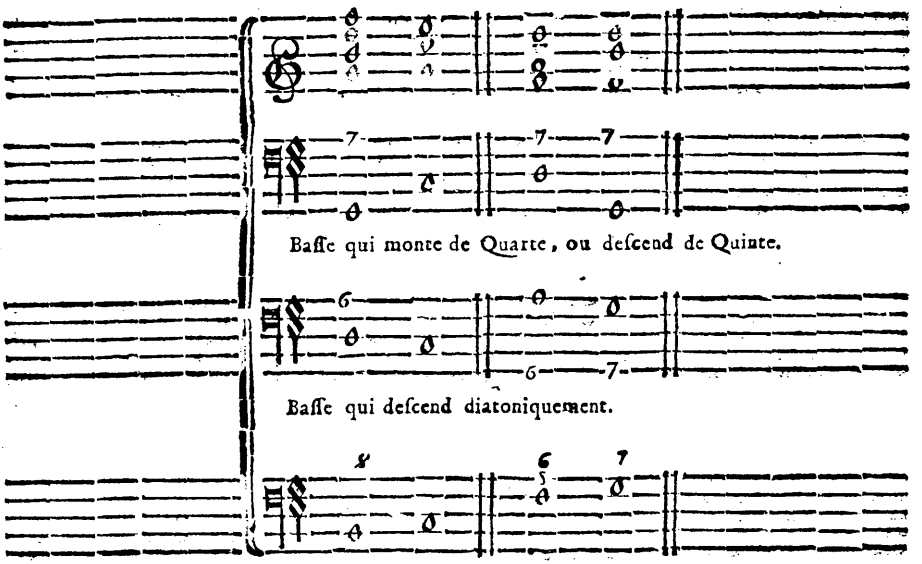
EXEMPLE.



Notte sensible qui monte d'un semi-Ton sur la Notte tonique. | Quatriéme Notte qui monte d'un Ton sur la Dominante.

Remarquez, qui plus est, que les Accords de *Septiéme*, de *petite* & *grande Sixte*, ou de *fausse-Quinte*, dont la *Notte tonique* & sa *Dominante* ont été précédées, selon la differente progression de la Basse, ne sont differens qu'en apparence, puisqu'ils proviennent tous de celui de la *Septiéme*; d'où vous devez conclure, que toute Notte qui en précéde une autre en montant de Quarte, ou en descendant de Quinte, doit porter l'Accord de la Septiéme; & que si la progression de cette premiere Notte à l'autre, est diatonique, elle doit porter un Accord dérivé de celui de la Septiéme, supposé que la Notte où l'on tombe porte l'*Accord parfait*, ou celui de la *Septiéme*, ce qui se connoît par les chiffres, car les Commençans ne doivent jamais accompagner sans chiffres.

EXEMPLE.



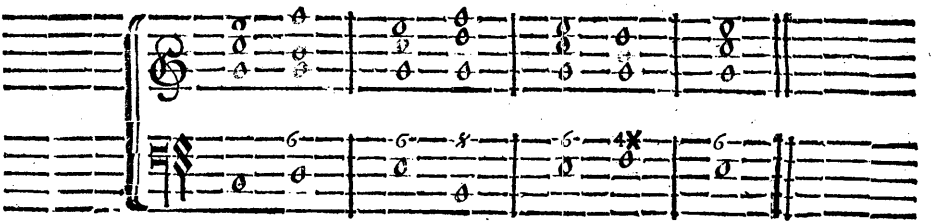
Les mêmes Accords servent ici pour chaque Basse, où l'on voit que ceux de *fausse-Quinte*, de *petite* & de *grande Sixte* sont formez des mêmes Nottes qui composent celui de la Septiéme de cette Notte, qui a monté de Quarte; & que ces Accords ne prennent des noms differens, que par rapport à la differente progression de la Basse, puisque dans le fonds ils proviennent tous d'un même Accord.

Pour ce qui est de la difference du *majeur* au *mineur* qui peut se

rencontrer dans les Accords, comme entre la *fausse-Quinte* & la *grande Sixte*, &c. cela se connoît ou par la progression de la Basse, ou par la *Modulation*, qui nous oblige de n'employer que certaines Nottes ou Touches dans un tel *Ton*; car si le *Ton* change, on trouve pour lors quelques *Diezes* ou *B-mols* associez aux chiffres, qui le font remarquer.

Il faut conclure de ces Remarques, que toute Notte ne prêtant son *Accord parfait* ou de *Septiéme* qu'à sa Tierce, à sa Quinte ou à sa Septiéme, les Accords de Sixte & de Sixte-quarte, qui proviennent du *Parfait*, doivent être précédez du même Accord qui précéde naturellement ce *Parfait*, comme on a pû le remarquer dans les Octaves précédentes, où la *Mediante* exige avant elle le même Accord qu'exige le *Parfait*.

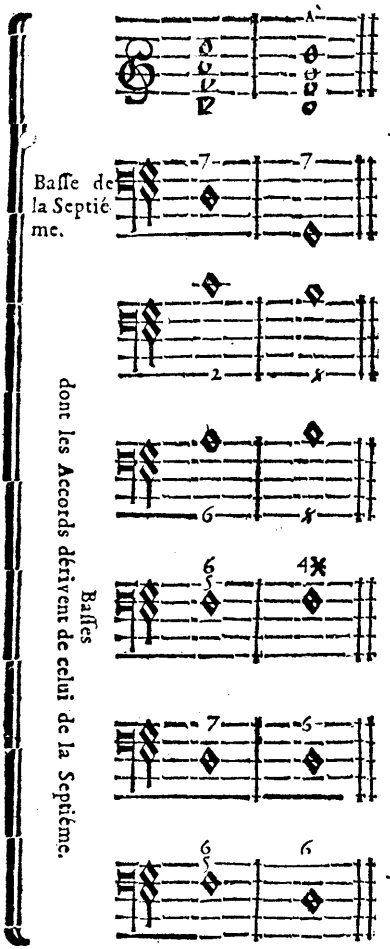
EXEMPLE.



La progression d'un Accord consonant à un autre ou à un dissonant, n'est pas difficile à pratiquer, & merite moins d'attention que celle d'un Dissonant à un autre, laquelle subsiste principalement & le plus frequemment dans celle de la Septiéme qui vient de paroître au pénultiéme Exemple, & dont voici les differentes suites d'Accords qui peuvent en être tirées.

Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



Ces Accords servent à chaque Basse, l'on peut meme y laisser les quatre Nottes qu'ils contiennent, excepté la *Notte sensible* A, qu'il faut en retrancher lorsqu'elle se trouve à la Basse, ou bien il n'y a qu'à retrancher de chaque Accord l'Octave de la Notte que l'on touchera dans l'une des cinq Basses inferieures, en attendant une Regle plus étenduë sur le meme sujet.

Si *l'Accord parfait* ou de *Septiéme* d'une certaine Notte doit précéder celui d'une certaine autre Notte, par consequent l'Accord de cette derniere Notte doit suivre celui de la premiere ; de sorte que la connoissance de l'un conduit à celle de l'autre, ne s'agissant que d'avoir ces progressions presentes à l'esprit, tant d'une façon que de l'autre, soit à l'égard des Accords premiers, soit à l'égard de leurs dérivez.

Pour achever de se convaincre sur ce sujet, il n'y a qu'à consulter les Octaves précédentes, où l'on verra que les Accords qui conduisent en montant de la *Mediante* à la *Dominante*, & de la *sixiéme Notte* à la *Tonique* sont les mêmes, aussi-bien que ceux qui conduisent en descendant de la *septiéme Notte* à la *Dominante*, & de la *Mediante* à la *Tonique* ; & que la *Mediante* est précédée par tout de même que la *Tonique*, ce qui va être éclairci par le détail.

CHAPITRE HUITIE'ME.

Regles generales.

IL ne faut considerer à present qu'un seul *Ton*, en se souvenant que *l'Accord parfait* n'est affecté qu'à la *Notte tonique* & à sa *Dominante*, sans se mettre en peine de la Septiéme, qui peut être jointe à l'*Accord parfait* de cette *Dominante*. Il

Il faut donner l'Accord de la *grande Sixte* à toute Notte qui monte d'un Ton sur *l'Accord parfait*, & celui de la *fausse-Quinte* à celle qui n'y monte que d'un semi-Ton ; l'on peut donner aussi l'Accord de la Septiéme à cette Notte qui monte, mais il faut que cela soit précisément désigné par un chiffre.

Il faut donner l'Accord de *petite Sixte* à toute Notte qui descend diatoniquement sur *l'Accord parfait*, ou qui monte de même sur la *Mediante*.

Il faut donner l'Accord du *Tri-Ton*, ou quelquefois celui de la *grande Sixte* à toute Notte qui descend diatoniquement sur la *Mediante*.

Il faut donner l'Accord de Sixte à toute Notte qui monte diatoniquement sur une autre qui porte celui de la *grande Sixte* ou du *Tri-Ton* à celle qui descend diatoniquement sur une autre qui porte celui de la *petite Sixte*, & à celle qui se trouve une Tierce au-dessus ou au-dessous d'une autre, qui doit porter ensuite *l'Accord parfait*.

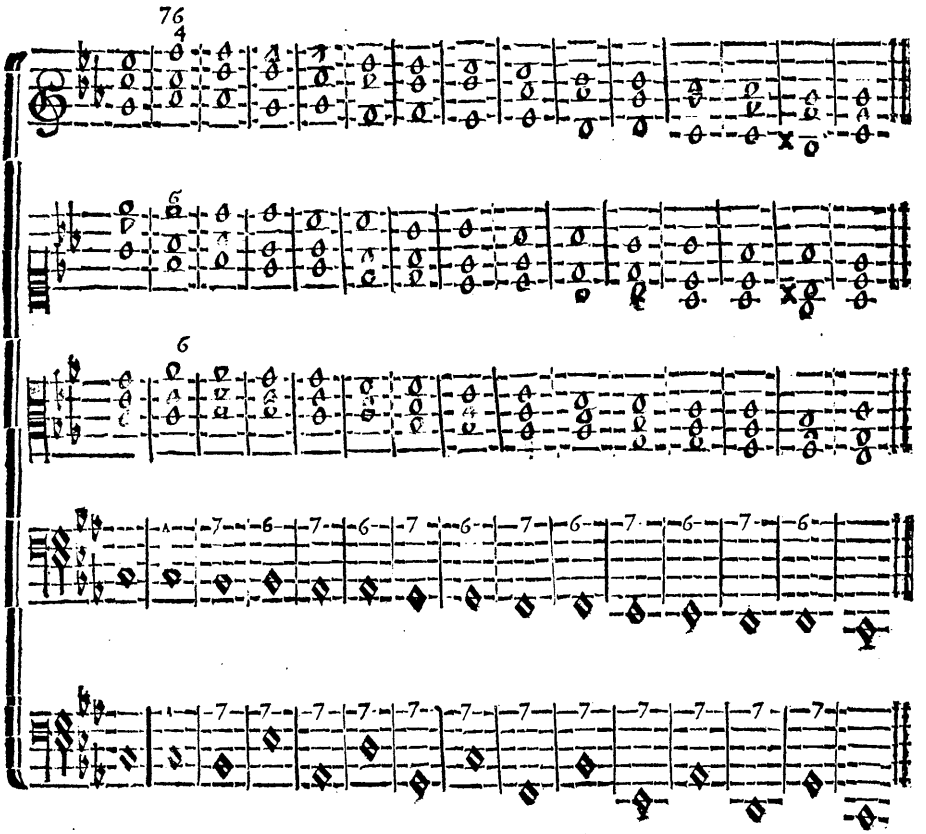
L'on peut donner *l'Accord parfait* à toutes les Nottes qui procedent par des Intervales consonans ; car dans un Intervale de Tierce, *l'Accord parfait* convient quelquefois à la premiere Notte, aussi-bien que celui de la Sixte, mais le chiffre doit regler en ce cas.

L'on peut ajoûter la Septiéme à *l'Accord* parfait de toutes les Nottes, qui sont suivies d'une autre en montant de Quarte, ou en descendant de Quinte ; & l'on peut aussi ajoûter la Sixte à *l'Accord parfait* de toutes les Nottes, qui sont suivies d'une autre en montant de Quinte ou en descendant de Quarte, supposé que ces Nottes qui suivent les premieres, portent *l'Accord parfait* ou celui de la *Septiéme*, ces deux dernieres Regles servant de fondement à toutes les précédentes.

De toutes ces Regles, on peut encore tirer les suivantes.

Si l'on peut descendre diatoniquement sur la *Mediante* après un Accord de *grande Sixte* ou de *Tri-Ton*, donc on peut descendre aussi de Quarte sur la *Notte tonique*, ou monter diatoniquement sur la *Dominante*, portant l'Accord de Sixte-quarte après les Accords de *grande-Sixte* ou de *Tri-Ton*, puisque *l'Accord parfait* de la *Notte tonique* compose celui de la Sixte de sa *Mediante*, & celui de la Sixte-quarte de sa *Dominante*, bien que l'on monte rarement sur la *Dominante* aprés l'Accord du *Tri-Ton* ; mais la suite nous mettra encore mieux au fait. De plus, il faut dire, si un tel Accord doit précéder celui-là, donc il doit, ou du moins il peut en être suivi conformément à la progression déterminée à la Basse, pouvant tirer presque toutes ces differentes Regles des Octaves du Chap. VI.

Exemple de la Progreſſion des Accords de Septiéme, & de ſes dérivez par renverſement.



Vous trouverez ici deux Baſſes ſous les mêmes Accords, dont l'une monte de Quarte ou deſcend de Quinte, en portant par tout un Accord de Septiéme, pendant que l'autre deſcend diatoniquement, en portant ſur chaque Notte en même degré l'Accord de *Septiéme* & celui de la *petite Sixte*, ce qui eſt conforme à nos Regles précédentes.

Les Nottes (A) portent trois differens Accords de Sixte, pour faire remarquer que l'un de ces trois Accords peut précéder la premiere Septiéme ſeulement, dans une progreſſion pareille à celle que la Baſſe y tient.

Cet Exemple, qui doit ſervir pour tous les *Tons mineurs*, vous

ſervira également pour tous les *majeurs*, en retranchant les *B-mols* qui ſont à la ſuite des Clefs, n'y ayant qu'à le copier ſur d'autres *Tons* conformément à celui-ci, tant pour les *mineurs* que pour les *majeurs*; Remarquez que nous avons ajoûté un *B-mol* à ceux que l'on a accoûtumé de mettre devant la Clef pour un pareil *Ton*, & que ce *B-mol* marque la *Sixte mineure* de tous les *Tons mineurs*; ce que nous aurions dû faire par tout, ſi l'uſage ne l'emportoit pas ſur cette obſervation.

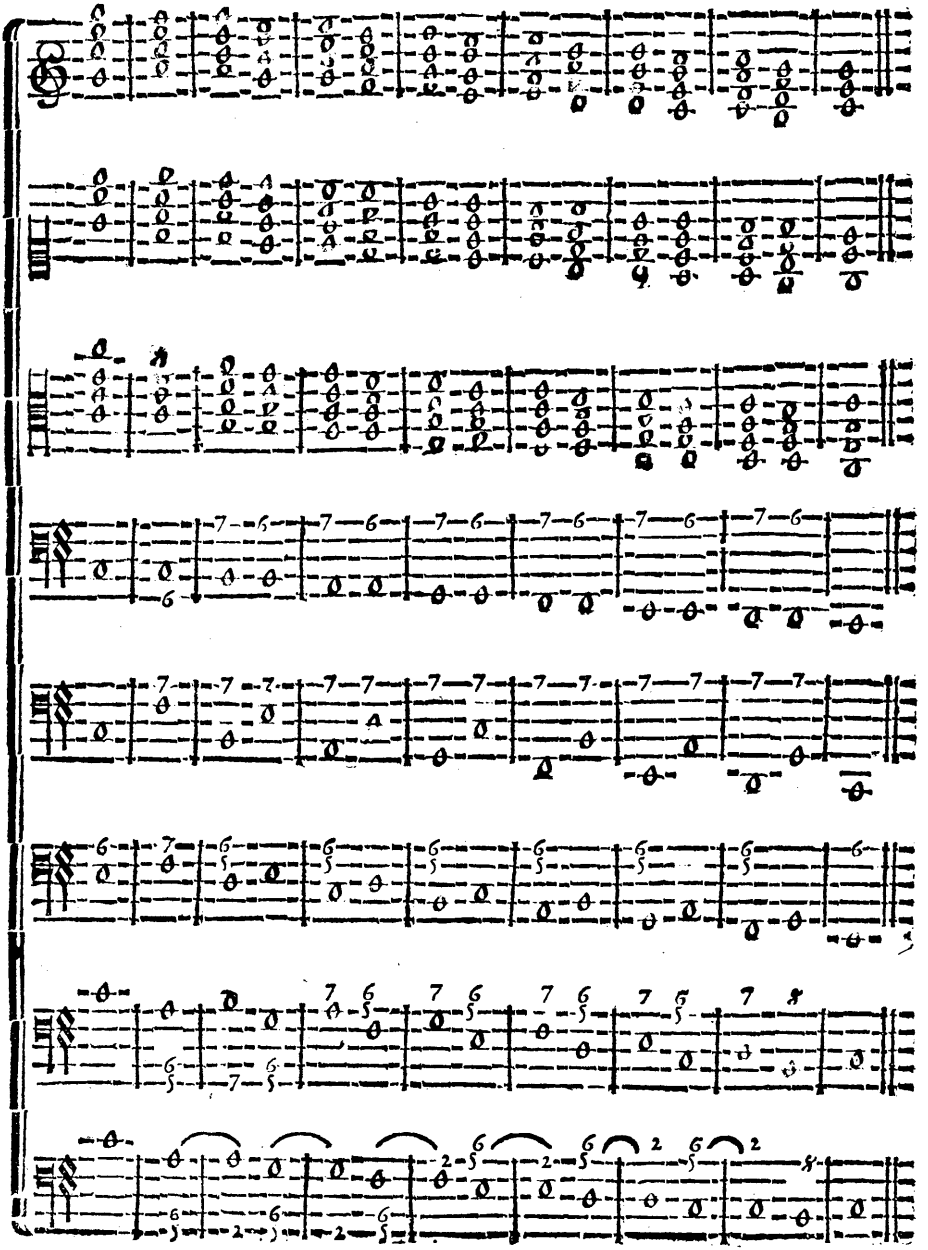
Il faut pratiquer cette ſuite d'Accords, non ſeulement dans tous les *Tons*, mais encore dans les trois differens endroits du Clavier, comme nous l'avons marqué, ce qui doit s'entendre également de tous les Exemples que nous donnerons dans la ſuite; & pour ſe faciliter la pratique du précédent, l'on peut y remarquer que d'un Accord à l'autre il ſe trouve toûjours deux doigts qui deſcendent, pendant que l'autre reſte ſur le même degré, celui-ci deſcendant à ſon tour, pendant que les deux premiers reſtent, & ainſi alternativement juſqu'à la fin.

Comme nous avons encore d'autres ſuites d'Accords qui dérivent de ces premiers, nous allons en donner un nouvel Exemple dans le *Ton majeur*, qui pourra ſervir également pour le *mineur*, en mettant à la ſuite de la Clef les *B-mols* de l'Exemple précédent, & en remarquant que la *Notte ſenſible* qui ſe trouve à la fin, ne doit point changer dans l'un & dans l'autre *Ton*.

De plus, nous ajoûterons ici une Notte à chaque Accord, où pour lors il ſe trouvera toûjours deux doigts qui reſteront, pendant que les deux autres deſcendront, ceux-ci reſtant à leur tour, pendant que les premiers deſcendront, ainſi juſqu'à la fin, en vous ſouvenant qu'il ne faudra pas s'y ſervir du pouce.

Tournez pour voir l'Exemple.

EXEMPLE.



Ces deux differentes manieres de pratiquer les Accords, tantôt à quatre Parties, c'est-à-dire, trois de la main droite, & tantôt à cinq, sont fort necessaires ; la premiere sert pour tous les Accords renversez, & la derniere pour tous les Accords de Septiéme qui ne sont point entre-lacez avec d'autres, excepté que ce ne soit avec des Accords de *grande Sixte*, ou avec des Accords *par supposition*, dont nous parlerons dans la suite ; & pour que ce dernier Exemple puisse servir à quatre Parties, il n'y a qu'à en retrancher la Notte qui dans les Accords fait Octave avec chaque Notte de la Basse, bien que cela ne doive pas se faire à l'égard de la Basse qui monte de Quarte ou qui descend de Quinte ; parce que l'habitude n'en est pas moins utile de cette façon (comme nous venons de le dire) que de l'autre.

Il se trouve une si grande liaison dans cette suite d'Accords, qui est le nœud de l'Harmonie la plus naturelle, que l'habitude s'en acquiert souvent avant la connoissance ; de sorte que l'on peut dire, en ce cas, que *les doigts préviennent l'esprit*, supposé que l'on s'attache à la position & à l'arrangement de ces doigts, selon ce qui en a été dit.

Comme il est facile de se faire des Exemples particuliers des trois differens endroits du Clavier, & de tous les *Tons* où ces derniers Accords doivent être pratiquez, nous nous sommes contentez d'en donner un seul Exemple.

Vous venez de voir des Accords de *petite* & de *grande Sixte*, de *fausse-Quinte*, de *Tri-Ton* & de *Septiéme*, dont la progression est conforme à nos Regles précédentes ; de sorte qu'il est inutile d'en parler davantage, les Accords de *Septiéme* y étant précédez, de même que les *Parfaits* ; mais il nous reste quelque chose à ajoûter au sujet des Accords de Septiéme & de Seconde, dont les Chapitres suivant nous instruiront.

CHAPITRE NEUVIE'ME.

Des differens Accords qui doivent suivre celui de la Septiéme sur une Notte en même degré.

ARTICLE PREMIER.

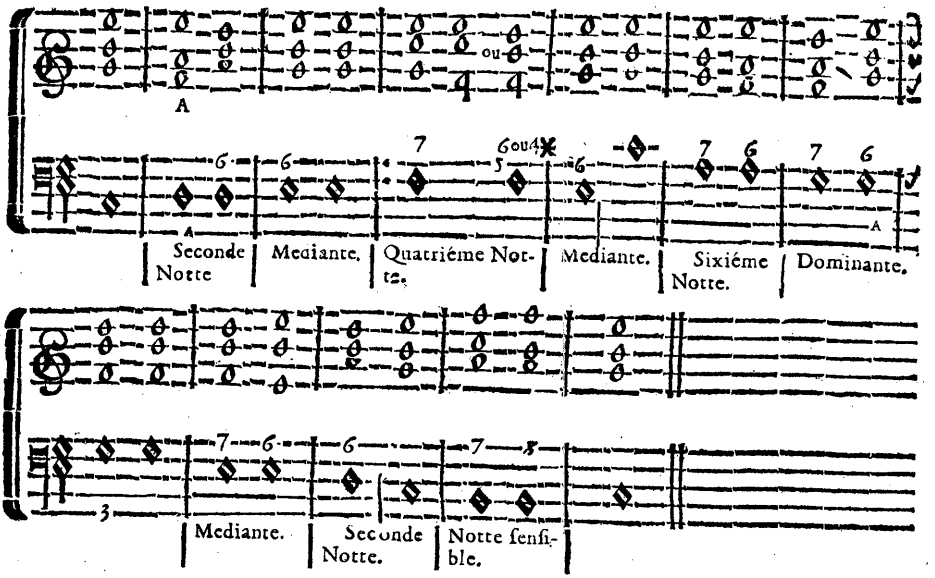
TOute Notte qui a porté un Accord de Septiéme, doit porter ensuite une Sixte, quelqu'Accord qui se trouve après cette Septiéme sur la même Notte ; mais comme la Sixte peut se rencontrer

dans plusieurs Accords differens, il est à propos de s'expliquer là-dessus.

Comme les Accords de la *petite Sixte*, de la *grande Sixte*, de la *fausse-Quinte*, de la *Sixte*, de *Sixte-quarte*, du *Tri-Ton* ou de *Seconde* peuvent se trouver après un Accord de *Septiéme* sur une Notte en même degré, parce que la *Sixte* fait partie dans tous ces Accords, ce ne peut être que par le moyen de la Notte qui suit celles qui sont en même degré, où celle dont la valeur nous permet de lui donner deux Accords differens, (ce qui est la même chose) que l'on peut juger du choix que l'on doit faire de tous ces Accords; & voici comme il faut s'y prendre, supposé que la Basse ne soit point chiffrée, ou qu'elle soit mal chiffrée, ce qui arrive très-souvent.

Bien qu'il soit libre au Compositeur de donner le même Accord à plusieurs Nottes en même degré, cependant lorsqu'il s'en trouve deux, dont la premiere commence dans le premier *Temps* de la Mesure, elle porte ordinairement un Accord de Septiéme, & pour lors la Seconde doit porter l'un de nos Accords proposez. Or l'on ne peut bien réüssir dans le choix de ces derniers Accords, si l'on ne connoît parfaitement la *Modulation*, ce qui sera très-facile, en ne s'attachant qu'à un seul *Ton*, où l'on sçait que la *Notte tonique* & sa *Dominante* portent naturellement *l'Accord parfait*, sans avoir égard à la *Septiéme* qui peut être jointe à *l'Accord parfait* de cette *Dominante*, & où l'on sçait pareillement que la *seconde Notte* porte l'Accord de la *petite Sixte*, & que la *sixiéme Notte* en porte un pareil en descendant; que la *Mediante* porte l'Accord de *Sixte*; que la *sixiéme Notte* en porte un pareil en montant, & que la *septiéme Notte* en porte aussi un pareil en descendant; que la *quatriéme Notte* porte l'Accord du *Tri-Ton* en descendant, & celui de la *grande Sixte* en montant; & qu'enfin la *Notte sensible* ou la *septiéme Notte* porte l'Accord de la *fausse-Quinte* en montant; de sorte que ne pouvant se trouver que l'une de ces Nottes dans vôtre Basse, vous sçavez l'Accord qui doit suivre celui de la Septiéme sur la Notte en même degré. D'ailleurs, Si vous voyez que vous montez ou que vous descendez diatoniquement sur l'une de ces Nottes, vous sçavez en même-temps l'Accord qui doit les précéder naturellement, de sorte que vous ne pouvez vous tromper; & si les Nottes en même degré sont formées de la *Dominante*, vous sçavez que celle-ci ne peut porter d'autres Accords de Sixte que celui de Sixte-Quarte, ne s'agissant après cela que de sçavoir distinguer la difference des *Tons* dans la suite d'une Piece; mais ce n'est pas-là le plus difficile.

EXEMPLE.



Vous connoissez ici l'Accord de Sixte, que vous devez donner à la même Notte qui a porté celui de la Septiéme, non seulement par le rang que cette Notte tient dans le *Ton*, mais encore par le rang qu'y tient celle qui la suit, & par l'Accord que doit porter cette Notte suivante.

Nôtre Regle est immanquable, lorsque la Basse monte diatoniquement; mais lorsqu'elle descend de même, & que chaque Notte a une valeur competente pour porter deux Accords differens, ou que cela paroît par les chiffres, il faut pour lors se guider sur la Regle du Chapitre précédent; de sorte que l'Accord qui doit précéder celui de la Septiéme en descendant diatoniquement, est toûjours celui de la *petite Sixte*.

Remarquez à (A) que lorsque la Basse monte diatoniquement pour faire entendre la Septiéme après *l'Accord parfait*, cette Septiéme doit être accompagnée de l'Octave au lieu de la Quinte; de sorte que le doigt qui a touché l'Octave de la Basse dans *l'Accord parfait*, reste sur le même degré pour former la Septiéme suivante, pendant que les deux autres doigts descendent diatoniquement.

Si après un Accord de Septiéme la Basse procede diatoniquement, nos dernieres Regles ne peuvent y être contrariées, qu'en ce que la même Notte qui aura porté cet Accord passera incontinent sur la plus voisine, sans qu'on ait pû lui donner l'Accord qui lui conve-

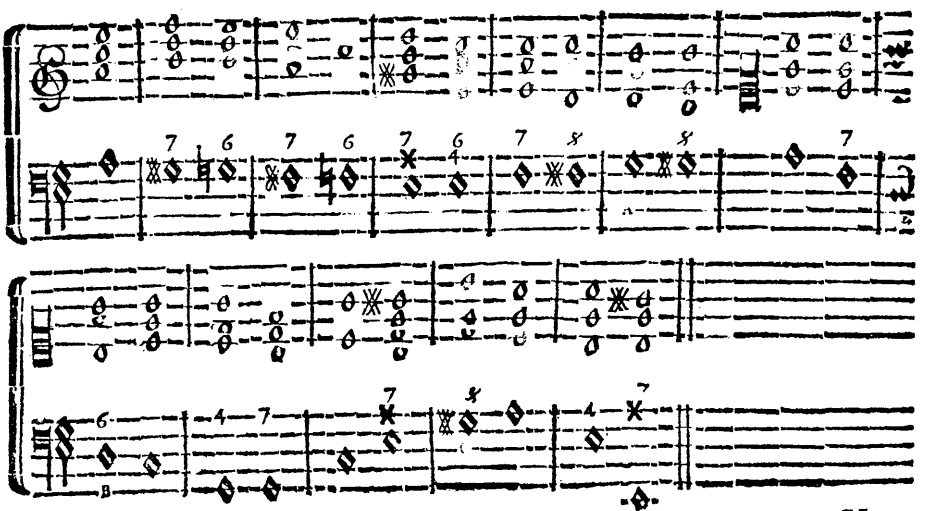
noit naturellement après celui de la Septiéme ; de sorte que si elle monte diatoniquement en ce cas, ce ne pourra être que sur *l'Accord parfait*, ou sur un autre *Accord* de *Septiéme*, comme il a été dit au Chapitre précédent ; & si elle descend de même, ce ne pourra être encore que sur un autre Accord de Septiéme. De plus, il arrive souvent que la Notte qui suit porte un Accord composé des mêmes Nottes que celui qui devoit paroître naturellement sur cette Notte, où la Septiéme a été entenduë ; ce qui fait que nôtre Regle se soûtient toûjours ici en ce cas, car les doigts y suivent leur progression accoûtumée; c'est de quoi l'on peut s'instruire dans le Troisiéme Livre, Chap. XXVI. & XXVII.

ARTICLE SECOND.

Une Notte qui passe à son *Dieze* ou à son *B-mol*, ou bien une Notte jointe à un *Dieze* ou à un *B-mol*, & qui devient ensuite naturelle, ne doit être regardée que comme une même Notte à l'égard des Accords ; de sorte que si l'on passe *d'Ut* à *Ut* ♯, ou *d'Ut* ♯ à *Ut*, de *Si* à *Si* ♭, ou de *Si* ♭ à *Si*, &c. il faut se déterminer là-dessus, comme si c'étoit deux *Ut* ou deux *Si*, selon nos Regles précédentes, en conformant les Accords à la *Modulation*.

Une Basse qui procéde par des Intervales disjoints, ne peut jamais monter de Quinte ni descendre de Quarte après un Accord de Septiéme ; mais si elle descend de Tierce, ou qu'elle monte de Sixte, ou bien si elle monte de Tierce, ou si elle descend de Sixte, c'est sur la Notte qui suit celle où l'on a passé après cet Accord de Septiéme qu'il faut se déterminer.

EXEMPLE.



Vous

Vous voyez que ces Nottes *diezées* qui descendent sur les Nottes naturelles, & que celles qui montent sur leurs *Diezes* n'empêchent pas la suite naturelle des Accords ; & pour être plus certain ici de ce que l'on fait, on dit, ces *Diezes* qui se trouvent en descendant, ne conviennent point naturellement ; donc je dois regarder ces Nottes comme s'il n'y avoit point de *Diezes*, pour pouvoir déterminer mes Accords plus vîte ; & au contraire ces *Diezes* doivent se trouver naturellement en montant ; donc je dois regarder ces Nottes comme si elles étoient *diezées*, excepté que l'Auteur peut donner *l'Accord parfait* à toute Notte qui monte d'un semi-Ton, conformément à la Notte (A) bien qu'on eût pû lui donner celui de la *grande Sixte*, qui auroit été pour lors le même que celui de la *fausse-Quinte* qui se trouve sur le ✱ de cette Notte (A.)

L'Accord de la Notte (B) où la Basse descend de Tierce après celui de la Septiéme, ne m'est déterminé que par la Notte qui suit, laquelle devant porter *l'Accord parfait*, m'oblige de donner celui de la *petite Sixte* à celle qui y descend diatoniquement, au lieu que si elle monte diatoniquement sur *l'Accord parfait*, elle auroit dû porter celui de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte*, ainsi du reste.

Lorsque la Basse monte de Tierce après l'Accord de la Septiéme, la Notte montée porte ordinairement un Accord dérivé du précédent, comme cela paroît à (C) où l'Accord de la *fausse-Quinte* n'est autre que celui de la Septiéme qui a précédé.

Souvenez-vous que monter de Tierce ou descendre de Sixte, c'est la même chose, &c.

Nous ne parlons point ici de la progression de Quinte en descendant après *l'Accord de la Septiéme*, puisqu'il en a été fait mention au Chapitre précédent.

CHAPITRE DIXIE'ME.

De l'Accord de la Seconde.

LOrsque nous avons dit que de deux Nottes en même degré, la premiere pouvoit porter l'Accord de la Septiéme, ce n'est qu'autant qu'elle ne se trouvera pas dans le dernier *Temps* de la Mesure ; car si cela se peut en cette occasion, l'Accord de la Seconde doit se faire immediatement après sur la même Notte qui se trouve dans le premier *Temps* de la Mesure suivante, & ce n'est plus pour lors l'Accord de la Septiéme qui nous regle, mais celui de la Seconde ; de sorte que cet Accord de Septiéme peut se trouver ici par

hazard pour précéder celui de la Seconde, de même que le *Parfait* & tous les Accords de Sixte ; mais dès que de deux Nottes en même degré, la derniere se trouve dans le premier *Temps* de la Mesure, elle doit porter l'Accord de la Seconde, & doit estre précédée naturellement de celui de la *grande-Sixte* sur la premiere Notte en même degré, qui se trouvera dans le dernier *Temps* de la Mesure qui précéde celle où se fait cet Accord de Seconde, comme cela paroît dans la Basse des Secondes, ce qui est encore expliqué au Troisiéme Livre, Chap. VIII. & XXI.

Ces Nottes qui se trouvent ainsi sur le même degré dans deux Mesures differentes, s'appellent *syncopées* ; ainsi voyez ce que nous en disons au Troisiéme Liv. Chap. XXXV. Art. VII. bien que cette *syncope* ne se rencontre jamais dans la Basse qu'à l'occasion des Accords de Seconde ou de Quarte ✕.

Souvenez-vous que dans la premiere *syncope* qui paroît, l'Accord de la Seconde peut estre précédé d'un *Parfait*, d'un de Septiéme ou de Sixte quelconque ; mais dès qu'il s'en trouve plusieurs de suite, ces Accords de Seconde doivent estre naturellement précédez & suivis d'un Accord de *grande Sixte*, Souvenez-vous encore que l'Accord du *Tri-Ton* 4✕ peut tenir quelquefois la place de celui de *Seconde*, sur tout dans la derniere *syncope*, & qu'après le dernier Accord de *Seconde*, celui qui doit le suivre ne peut se déterminer que sur celui qui doit encore suivre, car il faut toûjours se guider sur ce qui suit, plûtôt que sur ce qui précéde.

Les Accords de Seconde peuvent estre encore entre-lacez avec les Accords de *petite Sixte*, mais cela est très-rare.

Pour ne point se tromper ici dans une Mesure à quatre *Temps*, il faut la diviser toûjours en deux Mesures à deux *Temps*.

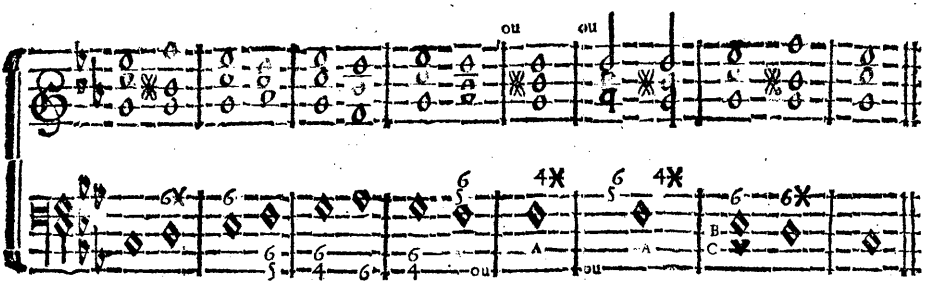
La pratique de toutes ces Regles est encore plus necessaire aux Accompagnateurs que la connoissance ; de sorte qu'on ne peut trop s'exercer sur les differens Exemples qui ont paru jusqu'à present, en les transposant dans differens *Tons*, & en s'accoûtumant à les toucher dans les trois differens endroits du Clavier ; ce qui servira non seulement à bien accompagner avec des chiffres, mais encore sans chiffres.

CHAPITRE ONZIÉME.

Des Accords de Sixte.

L'On trouve souvent des Basses qui ne portent que des Accords de Sixte, en procedant diatoniquement, dont la pratique sera très-facile, en se conformant à l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



Si l'on se souvient de ce que nous avons dit au Chapitre VIII. que l'on pouvoit passer de l'Accord de la *grande Sixte* à celui de la *Sixte*; de la *Mediante* à celui de la *Sixte-quarte*; de la *Dominante*, ou au *Parfait*, de la *Notte tonique*, l'on ne trouvera rien de nouveau ici; cependant il faut encore pratiquer cette suite d'Accords, parce qu'elle est très-frequente; & cet Exemple qui peut servir pour tous les *Tons mineurs*, en remarquant le *B-mol* que nous y avons ajoûté, pourra servir pour tous les *Tons majeurs*, en retranchant les *B-mols*.

Remarquez que la *quatriéme Notte* (A) peut porter en descendant sur la *Mediante* (B) ou même sur la *Tonique* (C) l'Accord de la *grande Sixte*, ou celui du *Tri-Ton*, ou bien tous les deux l'un après l'autre, pourvû que celui de la *grande Sixte* soit le premier.

Cette derniere Regle est tirée de la *Cadence irreguliere*, & ce seroit assez ici le lieu de parler de la *Parfaite*, de *l'Imparfaite* & de la *Rompuë*, mais ces *Cadences* se trouvent confonduës dans nos autres Regles; comme par exemple, l'Accord de la Septiéme suivi de celui de Sixte-quarte sur une *Dominante tonique* nous represente une *Cadence imparfaite*, en ce que la *Cadence parfaite* devant se faire toûjours de la *Dominante* à la *Notte tonique* (comme cela paroît dans tous nos Exemples de l'Octave, Chap. VI.) cet Accord de Sixte-quarte que porte la *Dominante*, represente le *Parfait* qu'auroit dû porter naturellement la *Tonique* après celui de la Septiéme que cette *Dominante* a porté; & par consequent cette *Dominante* peut passer encore sur la *Mediante*, sans changer le fond des deux Accords proposez. Pareillement la Regle où nous avons dit au Chap. VIII. que l'on pouvoit monter diatoniquement sur *l'Accord parfait* ou sur celui de la *Septiéme* après un Accord de *Septiéme*, est tirée de la *Cadence rompuë*. Voyez cependant ce que nous disons de toutes ces *Cadences* au Troisiéme Livre, Chap. XIII. XVI. XXV. & XXVIII.

parce qu'on peut en tirer de trés-grandes lumieres, tant par rapport au renverſement, que par rapport à la connoiſſance des *Tons*, & par conſequent des Nottes qui peuvent ou qui doivent porter certains Accords, & encore de la differente progreſſion de la Baſſe qui nous induit à cette connoiſſance.

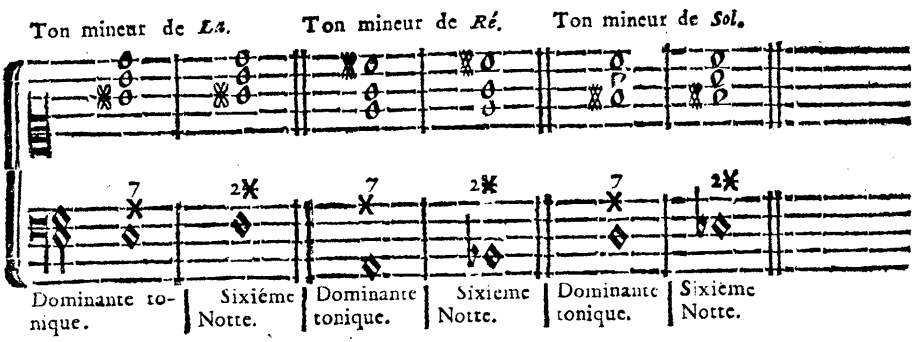
CHAPITRE DOUZIE'ME.

De l'Accord de la Seconde ſuperfluë, & de ſes dérivez.

L'Accord de la *Seconde ſuperfluë* qui ſe chiffre ainſi 2✕, s'accompagne du *Tri-Ton* & de la *Sixte majeure*, & ne ſe fait jamais que ſur la *ſixiéme Notte* des *Tons mineurs*.

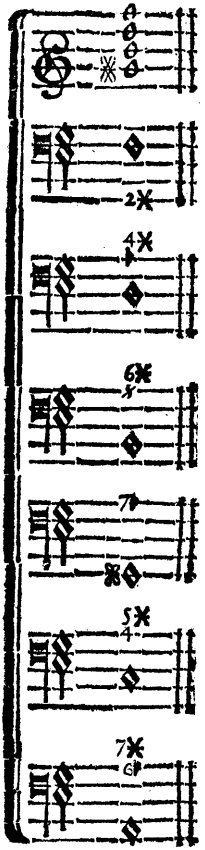
Pour trouver cet Accord, il n'y a qu'à faire celui de la Septiéme d'une *Dominante tonique*, en portant cette *Dominante* un ſemi-Ton plus haut ſur la *ſixiéme Notte*; de ſorte que ſi nous ſuppoſons que la Notte *Mi* eſt cette *Dominante*, nous y joindrons ſa *Tierce majeure*, ſa *Quinte* & ſa *Septiéme* de la main droite, & nous toucherons de la gauche la Notte *Fa*, au lieu de *Mi*, ainſi des autres *Dominantes toniques*.

EXEMPLE.



Cette tranſpoſition de la *Dominante tonique* à la *ſixiéme Notte*, cauſe un changement pareil à celui qui paroît ici dans tous les Accords qui dérivent de celui de la Septiéme de cette *Dominante*, comme on peut le remarquer dans l'Exemple ſuivant.

Exemple des Accords dérivez de celui de la 2✱.



Remarquez que tous les Sons de cet Accord sont toûjours divisez par Tierces, en quelque endroit du Clavier qu'on les Touche.

Sixiéme Notte où se fait ordinairement l'Accord de la *petite Sixte*; lorsqu'elle descend sur la *Dominante*; la difference de cet Accord de *petite Sixte* à celui de la Seconde ✱ne consistant que dans la Tierce au lieu de la Seconde ✱.

Quatriéme Notte où se fait ordinairement l'Accord du *Tri-Ton*, que l'on accompagne ici de la *Tierce mineure* au lieu de la *Seconde*.

Seconde Notte où se fait ordinairement l'Accord de la *petite Sixte*, que l'on accompagne ici de la *fausse-Quinte* au lieu de la *Quarte*.

Notte sensible où se fait ordinairement l'Accord de la *fausse-Quinte*, que l'on accompagne ici de la *Septiéme diminuée* au lieu de la *Sixte*.

Mediante où se fait quelquefois l'Accord de la *Quinte superfluë*, que l'on accompagne ici de la *Quarte* au lieu de la *Tierce*.

Notte tonique où se fait quelquefois l'Accord de la *Septiéme superfluë*, que l'on accompagne ici de la *Sixte mineure* au lieu de la *Quinte*.

Voyez le Troisiéme Livre sur ce sujet. Chapitre XXXIII.

Ces Accords de *petite Sixte*, *fausse-Quinte*, *Tri-Ton*, *Quinte* & *Septiéme-superfluë*, qui dérivent de la Septiéme d'une *Dominante tonique*, peuvent participer (comme vous le voyez) de la difference que cause la transposition de cette *Dominante* à la *sixiéme Notte*; ainsi vous devez pratiquer tous ces Accords dans tous les *Tons mineurs*, en les accompagnant alternativement des deux manieres differentes dont ils peuvent l'être, & en remarquant les Nottes de chaque *Ton* sur lesquelles ces Accords peuvent avoir lieu, parce que cela en donne une idée plus juste.

Les deux dernieres Basses nous representent des Accords, ausquels il ne faut faire attention qu'après avoir lû le Chapitre suivant, où il en est fait mention.

Souvenez-vous qu'il faut retrancher l'Octave de la Basse dans tous les Accords de ce dernier Exemple, lorsque vous voulez les mettre en pratique.

CHAPITRE TREIZIE'ME.

Des Accords par supposition.

IL n'y a que deux Accords *par supposition*, qui sont ceux de la Neuviéme & de la Onziéme, d'où proviennent ceux de la *Quinte-superfluë* & de la *Septiéme-superfluë*; leur difference consistant seulement dans celle de la Tierce d'un Accord de Septiéme dont ils dérivent, cette Tierce étant *mineure* d'un côté & *majeure* de l'autre.

Ces Accords contiennent cinq Sons, differens dans leur construction.

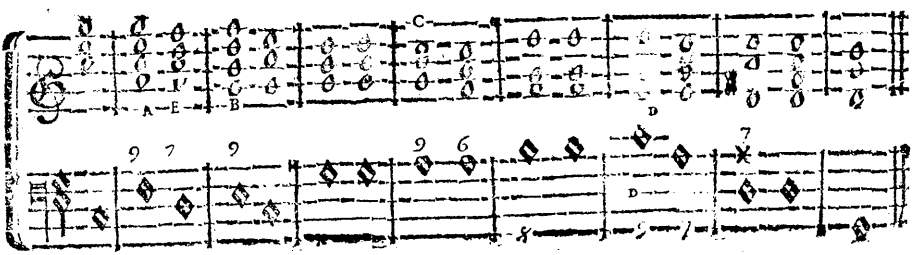
ARTICLE PREMIER.

De la Neuviéme.

L'Intervale de la Neuviéme est le même que celui de la Tierce, mais l'Accord en est different; il s'accompagne de la Tierce, de la Quinte & de la Septiéme, ainsi 1. 3. 5. 7. 9. & se chiffrent seulement d'un 9.

Il est facile de trouver cet Accord sur le Clavier, n'y ayant qu'à tenir l'Accord qui le précéde, en y ajoûtant la Tierce de la Notte sur laquelle cette Neuviéme est chiffrée; ou bien, si l'une des Nottes de l'Accord précédent fait la Quarte avec celle où cette Neuviéme doit être entenduë, il n'y a qu'à glisser sur la Tierce le doigt qui tient cette Quarte, sans rien changer d'ailleurs, & pour lors l'Accord n'est pas toûjours rempli de tous les Sons dont il est composé, mais cela doit estre indifferent. Si après l'Accord de la Septiéme la Basse monte diatoniquement pour porter celui de la Neuviéme, pour lors les doigts suivent la même route que celle des Septiémes du Chap. VIII. comme on le voit ici entre F & B.

EXEMPLE.



(A) La Tierce ajoûtée à l'Accord précédent. (B) Remarquez qu'il y a ici deux doigts qui descendent depuis (A) conformément à la Regle des Septiémes ; ce qui doit vous faire appercevoir qu'aprés un pareil Accord de Neuviéme, la main droite suit ordinairement la route qui lui est prescrite dans cette Regle des Septiémes.

(C) Le doigt de l'Accord précédent, qui glisse de la Quarte sur la Tierce, pendant que les autres restent.

(D) Idem.

ARTICLE SECOND.

De l'Accord de la Quinte-superfluë.

Cet Accord est composé de même que celui de la Neuviéme, excepté que la Quinte y est *superfluë* ; il se chiffre ainsi 5♯ ; il ne se fait jamais que sur la *Mediante* des *Tons mineurs*, & l'on s'en sert souvent pour rompre la *Cadence*.

ARTICLE TROISIE'ME.

De l'Accord de la Septiéme-superfluë.

Cet Accord s'accompagne de la Quinte, de la Neuviéme & de la Onziéme, ainsi, 1. 5. 7 . 9. 11. & se chiffre ainsi 7♯, il ne se fait jamais que sur la *Notte tonique*.

ARTICLE QUATRIE'ME.

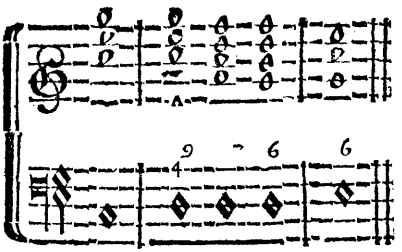
De l'Accord de la Onziéme, dite Quarte.

Cet Accord est composé de même que celui de la 7♯, excepté que la Septiéme y est juste ; il se chiffre ordinairement ainsi, 4, ou $\frac{4}{9}$, ou $\frac{2}{4}$. Lorsqu'on le chiffre d'un simple 4, c'est le même que celui que nous avons employé dans toutes les *Cadences finales* de chaque Octave ; & lorsqu'on y joint un 9, il en est different, en ce qu'il contient pour lors cinq Sons, quoique pour la commodité de la main, on n'en tienne souvent que trois de la droite, qui avec celui de la Basse font quatre.

Ce dernier Accord est facile à trouver sur le Clavier, puisqu'il se forme des mêmes Nottes, ou des mêmes Touches de l'Accord qui le précédent.

Tournez, pour en voir l'Exemple.

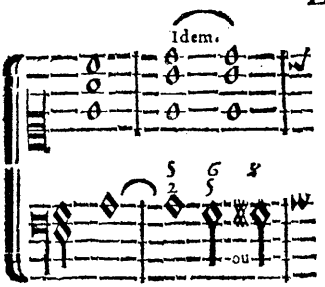
EXEMPLE.



Le Guidon (A) marque le Son qu'on devoit ajoûter à cet Accord de $\frac{2}{4}$.

Cet Accord s'accompagne encore quelquefois de la Quinte & de la Seconde, lorsque la Basse descend ensuite diatoniquement, & pour lors il est le même sous les doigts que celui de la *fausse-Quinte* ou de la *grande Sixte*, qui doit se faire ensuite sur la Notte où l'on descend.

EXEMPLE.



Cet Accord devroit se chiffrer ainsi $\frac{4}{4}$; mais pour l'ordinaire il se chiffre ainsi $\frac{5}{2}$.

Voyez le Troisiéme Livre, Chap. XXIX. XXX. XXXI. & XXXII. au sujet des Accords contenus dans ce Chapitre.

CHAPITRE QUATORZIE'ME.

Observations sur le rapport de tous les Accords précédens.

LA main droite qui tient un *Accord parfait*, tient en même temps tous les Accords consonans, qui sont celui de la Sixte & celui de la Sixte-Quarte; & lorsqu'elle tient un Accord de Septiéme, elle tient aussi tous les Dissonans, qui sont ceux de la *petite* & de la *grande Sixte*, de la *fausse-Quinte*, du *Tri-Ton*, de la *Seconde*, de la *Neuviéme*, de la *Onziéme*, ou *Quarte*, de la *Quinte-superfluë* & de la *Septiéme superfluë*, avec quelques particuliaritez qu'il faut y remarquer.

Tous les Accords dissonans se distinguent en *majeurs* & en *mineurs*, ce qui dépend de la Tierce de la Notte sur laquelle on fait un Accord de Septiéme.

La suite des Accords est presque toûjours la même; aprés le *Dissonant mineur*, suit ordinairement un autre *Dissonant mineur*, jusqu'à ce

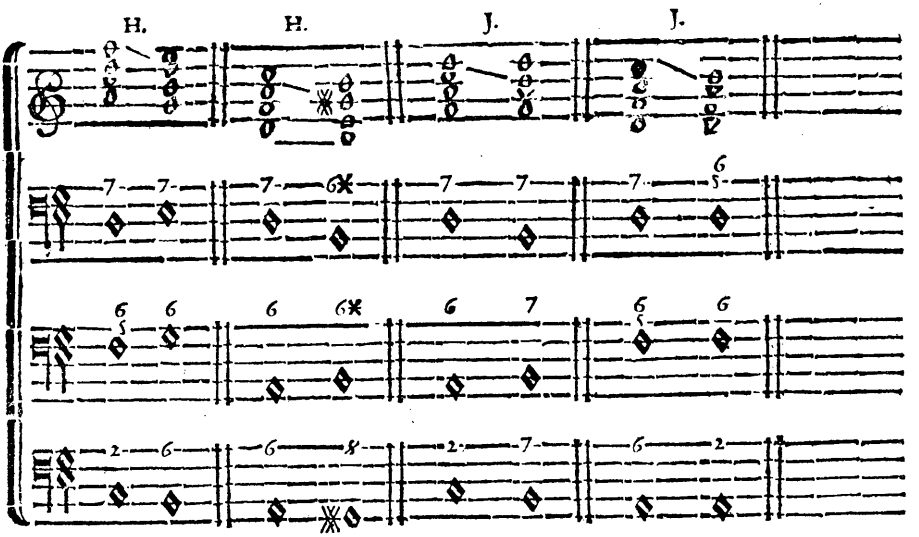
ce que le *Dissonant majeur* paroisse, après lequel suit ordinairement le *Consonant*; de sorte que la Regle des Septiémes, Chap. VIII. nous donne l'habitude de faire plusieurs Accords dissonans de suite ; & la Regle de l'Octave & des Sixtes, Chap. VI. & XI. nous donne l'habitude d'entre-lacer les Accords dissonans avec les consonans ; pouvant remarquer la grande conformité d'Accords qui se trouvent dans ces differentes Regles, qui servent également pour la pratique des Accords *par supposition*. Si l'on employe quatre doigts dans ces *Accords par supposition*, il n'y a qu'à suivre la route des 7, jusqu'à ce que *l'Accord dissonant majeur* paroisse, qui détermine la conclusion.

La progression de ces Accords sera très-facile dans l'execution, si l'on remarque que des quatre doigts qu'on y employe ordinairement de la main droite, il y en a toûjours deux qui descendent, pendant que les deux autres tiennent ferme ; que ceux qui doivent descendre seront les plus hauts, s'ils sont tous arrangez par Tierces ; si non, que ce sera celui qui se trouvera au-dessous d'un autre, qui le joint avec celui qui est encore au-dessous ; que s'il ne s'en trouve point au-dessous de ces deux qui se joignent, le doigt le plus haut devra descendre avec le plus bas ; que ces doigts qui descendent font toûjours la Quinte, & la Septiéme dans un Accord de Septiéme ; la Septiéme & la Neuviéme dans un Accord de Neuviéme, ou la Neuviéme & la Onziéme dans un Accord de Onziéme ; & que si l'on n'y employe que trois doigts, il faut neanmoins faire descendre les deux doigts qui touchent les Intervales précédens, pendant que l'autre reste.

Cette Regle n'est cependant pas generale ; l'on est obligé quelquefois de faire descendre trois doigts, pendant que celui d'en-haut qui joint l'autre, reste ; ou pendant que celui d'en-bas reste, si aucuns ne se joignent ; & cela dans une *Cadence rompuë*, ou dans une suite d'Accords conforme à cette *Cadence* H ; ou bien encore le doigt d'en-bas qui joint l'autre, descend seul, pendant que les trois autres restent, ou le doigt d'en-haut descend seul, quand il n'y en a aucuns qui se joignent ; & cela dans une suite d'Accords conforme à celle où la Basse descend de Tierce, pendant que chaque Notte de cette progression porte un Accord de $\frac{5}{7}$.

Voyez l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



L'on peut joindre la Septiéme à *l'Accord parfait* d'une Notte ; si bien que telle Notte qui semble ne devoir porter qu'un *Accord parfait*, peut porter celui de la Septiéme ; ce qui dépend du goût & de la connoissance du Compositeur.

Cette suite d'Accords marquée dans cet Exemple, où nous mettons plusieurs Basses differentes, doit être connuë à un chacun, quoiqu'elle soit beaucoup moins frequente que les autres ; mais pour n'être jamais surpris, il ne faut rien ignorer. L'on ajoûte rarement l'Octave de la Basse dans les *Accords dissonans majeurs*, il n'y a que dans ceux de la *Septiéme*, de la *petite* & de la *grande Sixte* où elle puisse convenir ; de sorte qu'il faut s'accoûtumer à passer tous ces Accords à quatre Parties seulement, c'est-à-dire, trois de la main droite avec celle de la Basse, qui fait la quatriéme. Pour ce qui est des *Accords par supposition*, ils contiennent toûjours cinq Parties sans l'Octave de la Basse, qui ne doit jamais y être jointe.

C'est pour rendre l'Accompagnement plus regulier que nous défendons de joindre l'Octave de la Basse aux Accords dissonans, autrement on ne pourroit s'empêcher d'y faire entendre deux Octave ou deux Quintes consecutives, ce qui est absolument défendu dans la Composition ; raison pour laquelle nous faisons souvent doubler la Tierce ou la Sixte dans un Accord de Sixte, au lieu de l'Octave de la Basse ; cependant on ne peut pas dire qu'un accompagnement, où l'on n'observeroit pas cette regularité, ne fût point bon, puisque l'accompagnement ne sert qu'à faire entendre tous les Sons d'un Accord, sans

autre obſervation ; mais quand on peut porter les choſes à leur perfection, c'eſt toûjours mieux fait. Auſſi avons-nous diſpoſé nos Accords de façon, que les perſonnes qui voudront ſe former ſur la ſuite de ces Accords éviteront preſque toutes les fautes, ſans qu'ils ayent beſoin d'y faire attention.

A l'égard du rapport des Accords, voyez les Exemples que nous en donnons au Chap. V. VIII. XI. & XII. avec ce que nous en diſons au Second & au Troiſiéme Livre, ayant encore à expliquer le rapport de leur ſuite dans la maniere de *preparer* & de *ſauver les* Diſſonances.

CHAPITRE QUINZIE'ME.

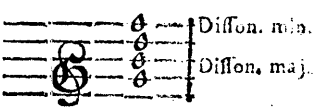
De la maniere de préparer & de ſauver toutes les Diſſonances, d'où l'on tire la connoiſſance du Ton dans lequel on eſt ; & des Accords que doit porter chaque Notte de ce Ton.

SI nous avons diſtingué les Accords diſſonans en *majeurs* & en *mineurs*, ce n'eſt que par rapport à un certain Intervale qui s'y rencontre ; de ſorte qu'au lieu de l'Accord, nous parlerons ſimplement de la Diſſonance.

Les Regles précédentes donnent une ſi grande facilité à *preparer* les Diſſonances, qu'il eſt inutile aux Accompagnateurs d'en ſçavoir davantage ſur ce ſujet ; cependant on peut voir ce que nous en diſons au Second & au Troiſiéme Livre. Elles donnent encore preſqu'autant de facilité à les *ſauver* ; mais pour une plus grande intelligence, il eſt bon de ſçavoir ce qui ſuit.

Les Diſſonances ſe diſtinguent en *majeures* & en *mineures* ; pour connoître cette diſtinction, il n'y a qu'à faire l'Accord de la Septiéme ſur une *Dominante tonique*, où l'on trouvera que la *Tierce majeure* de cette *Dominante* formera toutes les *Diſſonances majeures*, & que ſa Septiéme formera toutes les *mineures*.

EXEMPLE.



ARTICLE PREMIER.

De la Diſſonance majeure.

La *Diſſonance majeure* ne paroît jamais ſans la *mineure*, étant inutile de faire attention à cette derniere, ſi-tôt que la majeure paroît ; mais ſi l'Accord eſt diſſonant, & que la *Diſſonance majeure* n'y ait point lieu, pour lors la *mineure* fait tout l'objet de l'Accord.

Pour mieux reconnoître cette *Dissonance majeure*, l'on remarquera qu'elle est toûjours formée de la *Notte sensible* du *Ton* dans lequel on est, puisque cette *Notte sensible* fait toûjours la *Tierce majeure* de la *Dominante tonique*, & que l'Accord dissonant où elle a lieu, est toûjours formé de l'Accord de la Septiéme de cette *Dominante tonique*; de sorte que l'Accord, ou bien la *Notte sensible*, vous font reconnoître ce *Ton*; & si vous connoissez le *Ton*, vous sçavez sur le champ l'Accord où cette Dissonance doit être, & la Notte qui la forme, puisque la *Notte sensible* se trouve toûjours un semi-Ton au-dessous de la *Notte tonique*, ou de son Octave, double, triple, &c.

Si l'on commence par un certain *Ton*, l'on en connoît la *Notte sensible*, & si dans la suite de la Piece, ce *Ton* change, il se trouvera toûjours un *Dieze* pour chiffre, ou joint à un chiffre, ou encore à une Notte de la Basse, qui marquera justement cette *Notte sensible*; ou tout au contraire, il se trouvera un *B-mol* associé à cette *Notte sensible*, ou bien le *Dieze* en sera retranché, soit dans la Basse, soit dans les Accords, ce qui marquera qu'elle n'est plus telle, & ce qui vous obligera de la chercher ailleurs; de sorte que le *Ton* dans lequel vous devez être vous étant déterminé par-là, vous sçavez non seulement la Composition, ou la construction de *l'Accord dissonant majeur*, mais encore celle de tous les Accords de ce *Ton*, conformément aux Regles de l'Octave, Chap. VI. car si une Notte d'un *Ton* peut porter quelquefois un Accord different que celui qui lui est affecté dans ce *Ton*, (comme on a pû le remarquer dans les Regles des Septiémes & autres) elle reprend incontinent après son Accord ordinaire, ou du moins ce même Accord se fait sur la Notte qui suit; de sorte que si la Basse ne tient pas sa route naturelle, les Accords ne changent pas pour cela; si le nouveau *Dieze* qui a paru change, & qu'il en vienne un autre, il faut compter selon l'ordre de la position des *Diezes*, en prenant toûjours le dernier pour *Notte sensible*; cela est expliqué plus au long au Troisiéme Livre, Chap. XXV. Art. III. & il est absolument necessaire que l'Accompagnateur possede parfaitement cette connoissance.

Pour ce qui est de sauver la *Dissonance majeure*, il n'y a qu'à glisser un semi-Ton plus haut le doigt qui la touche, & l'on ne manquera jamais. De plus, l'Accord où elle a lieu, se sauve toûjours sur le *Parfait* de la *Notte tonique*, avec la seule exception que l'on est obligé d'ajoûter quelquefois la Septiéme à cet *Accord parfait*.

EXEMPLE.

Notte sensib. | Notte toniq.

Disson majeure. Disson mineure.

Ces deux Accords servent aux differentes Basses qui sont au-dessous, où tous les *Accords dissonans majeurs* sont contenus ; & l'on voit que la *Dissonance majeure* formée de la *Notte sensible*, qui fait la *Tierce majeure* de la *Dominante tonique*, monte toûjours d'un semi-Ton sur la *Notte tonique*.

Domin tonique.

Notte toniq.

L'Accord de la Septiéme de cette *Dominante* est sauvée naturellement sur le *Parfait* de la *Notte tonique*, & c'est de-là que dérive la suite des autres Accords contenus dans les autres Basses.

Idem.

Mediante

La *Dominante* passe ici sur la *Mediante*, mais les Accords ne changent point.

Idem.

La *Dominante* reste sur le même degré, avec la même suite d'Accords.

Quatriéme Notte.

La *Quatriéme Notte*, qui porte ici l'Accord du *Tri-Ton* passe à la *Mediante* ou à la *Notte tonique*, avec la même suite d'Accords.

Mediante.

La *Mediante*, qui porte ici l'Accord de la *Quinte-superfluë*, reste sur le même degré, ou passe à la *Notte tonique*, sans que les Accords changent.

Seconde Notte.

La *Seconde Notte*, qui porte l'Accord de la *petite Sixte*, passe sur la *Mediante* ou sur la *Notte tonique* par les mêmes Accords.

Notte tonique.

La *Notte tonique*, qui porte l'Accord de la *Septiéme superfluë*, reste sur le même degré pour reprendre son *Accord parfait*.

Notte sensible.

La *Notte sensible*, qui porte toûjours l'Accord de la *fausse-Quinte*, passe à la *Notte tonique*, ou à la *Mediante*, avec la même suite d'Accords.

Sixiéme Notte.

La *sixiéme Notte* tient ici la place de la *Dominante*, qu'il faut par consequent retrancher du premier Accord ; elle passe sur la *Dominante* ou sur la *Mediante*, avec la même suite d'Accords ; & pour connoître encore la suite que le renversement de cet Accord de la *Seconde superfluë* peut causer dans les Nottes des autres Basses, il n'y a qu'à mettre cette *sixiéme Notte* dans le premier Accord, au lieu de la *Dominante*, cette *Dominante* ne pouvant plus pour lors avoir lieu dans la Basse, pendant que la *sixiéme Notte* occupe sa place.

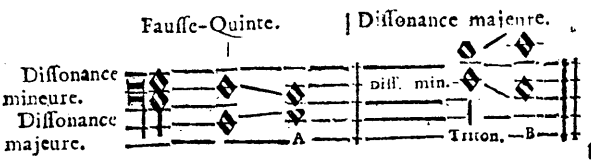
La *Seconde superfluë* & ses dérivez peuvent être sauvez en faisant monter la *Dissonance majeure* seule, pendant que les autres Nottes restent, ou bien en faisant descendre de même la *Dissonance mineure*; l'on en trouvera un Exemple au Troisiéme Livre, Chap. XXXIII.

Remarquez que les Nottes qui portent les Accords marquez dans l'Exemple précédent, ne changent jamais de nom dans quelque *Ton* que ce soit; la 5♯ ne se fait que sur la *Mediante*, &c.

Cet Exemple qui est dans un *Ton mineur*, doit servir pour tous les *Tons* en general, excepté que l'Accord de la 5♯ & celui de la 2♯ avec ses dérivez n'ont point lieu dans les *Tons majeurs*.

Nous aurions pû parler de la *Dissonance mineure* avec la *majeure*, puisqu'elle s'y rencontre, & que la ligne qui la conduit à la Notte qui la suit, fait voir qu'elle doit toûjours descendre, n'y ayant qu'à prendre pour cela un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*.

EXEMPLE.



Ces deux Intervales qui sont renversez l'un de l'autre, se sauvent également sur deux autres Intervales renversez; la *Dissonance majeure* qui monte toûjours, & la *mineure* qui descend toûjours se sauvent d'un côté sur la Tierce (A) & de l'autre sur la Sixte (B); ainsi *Fa* & *Si* se sauvent sur *Mi* & *Ut*; ou bien, pour pour parler de tous les *Tons* en general, la *Notte sensible* qui forme toutes les *Dissonances majeures*, se sauve toûjours en montant sur la *Notte tonique*, & la *quatriéme Notte* qui forme toutes les *Dissonances mineures*, lorsque la *majeure* a lieu, se sauve toûjours en descendant sur la *Mediante*, ce que l'on peut éprouver dans tous les *Tons*.

ARTICLE SECOND.

De la Dissonance mineure.

Toute *Dissonance mineure* est formée de la Septiéme; mais quand la *majeure* ne se rencontre point avec elle, on ne peut pas fixer la Notte du *Ton* qui la forme, ni qui la sauve, parce que l'on peut donner un Accord de Septiéme à toutes les Nottes d'un *Ton*; cependant pour reconnoître par son moyen le *Ton* dans lequel on est, il faut laisser suivre aux doigts l'habitude qu'ils ont de passer d'un Accord dissonant à un autre, jusqu'à ce que la *Dissonance majeure* se

trouve dans l'Accord par laquelle le *Ton* est pour lors declaré, excepté qu'après l'Accord de la *grande Sixte*, l'on peut tomber sur un Accord consonant, qui déclare lui-même le *Ton*; car l'on doit sçavoir qu'un tel Accord consonant précédé de celui de la *grande Sixte*, ne se fait ordinairement que sur une telle Notte du *Ton*, conformément à l'explication que nous en avons donné aux Chap. VI. VII. VIII. & IX. quoiqu'après un Accord de *grande Sixte*, l'on monte quelquefois sur le *Parfait*, où le *Ton* ne se déclare pas toûjours, conformément au Chap. des Septiémes, où la Basse monte de cette maniere sur *l'Accord parfait*, & descend de Tierce pour monter encore de même; mais la derniere progression de ces sortes de Basses, qui se terminent toûjours sur la *Dominante* ou sur la *Notte tonique* précédée pour lors de l'Accord de la *fausse-Quinte*, détermine absolument.

Il est inutile de donner ici un Exemple de la maniere dont se sauve la *Dissonance mineure*, puisque l'Exemple précédent en instruit suffisamment. L'on remarquera seulement que dans les *Accords par supposition*, il se trouve au moins deux *Dissonances mineures*, qui doivent toûjours descendre, & que dans l'Accord de la Onziéme, dite Quarte, il s'en trouve trois, lorsqu'il est rempli de tous les Sons qui le composent, car autrement, il n'y en a qu'une; de sorte que de ces trois *Dissonances mineures*, il ne faut faire descendre ordinairement que les deux plus dures, qui sont la Neuviéme & la Onzieme, pendant que la Septiéme reste, quoiqu'il se trouve des Musiques où l'on soit obligé de faire le contraire, mais cela est moins commun.

Le dénombrement des *Dissonances majeures* se trouvant dans l'Exemple que nous en avons donné, nous dirons que les *mineurs* sont la *Seconde*, la *fausse-Quinte*, la *Septiéme*, la *Neuviéme* & la *Onziéme*, dite *Quarte*, & que la *Tierce* d'un Accord de *petite Sixte*, avec la *Quinte* d'un Accord de *grande Sixte* doivent y être jointes.

Il faut faire ici une difference de la Seconde avec les autres *Dissonances mineures*, en ce que la *Dissonance* se trouve pour lors dans la Basse; de sorte que c'est la Basse qui doit descendre pour sauver cette Seconde.

Des deux doigts qui se joignent dans les Accords dissonans, c'est toûjours le plus bas qui forme la *Dissonance mineure*; si bien que dans l'Accord de la Seconde, l'on peut remarquer qu'il n'y a que la Basse qui puisse se joindre avec cette Seconde; & si dans les autres il ne s'y trouve point de doigts qui se joignent, ce sera pour lors celui d'en-haut qui touchera cette *Dissonance mineure*, & qui doit par consequent descendre.

Il y a une exception à faire ici dans la *Cadence irreguliere*, où la *Sixte* d'un Accord de *grande Sixte* forme la Dissonance, & non pas *la Quinte*, cette Sixte devant pour lors monter diatoniquement, pendant que la Quinte reste sur le même degré.

CHAPITRE SEIZIE'ME.

Du Chromatique.

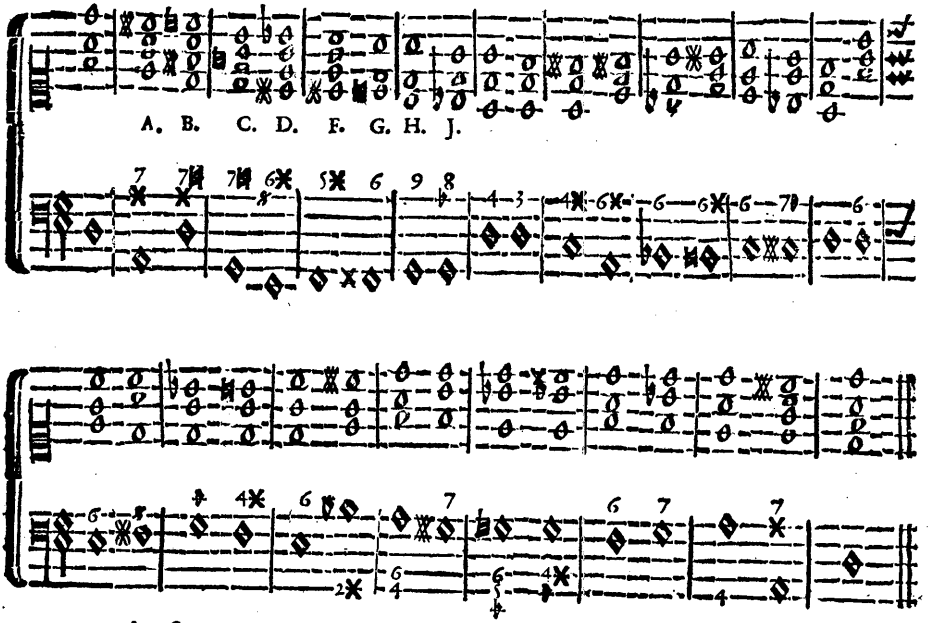
LE *Chromatique* n'a lieu que dans les *Tons mineurs*, & ne consiste que dans la *sixiéme* & dans la *septiéme Notte* du *Ton*, que l'on fait procéder par semi-Tons, tant en montant, qu'en descendant, soit dans la Basse, soit dans les Accords.

Nous avons déja donné une idée de cette progression dans le Chap. XI. Art. II. & pour achever de s'instruire sur ce sujet, l'on remarquera qu'en pareil cas, la *Dissonance majeure* qui doit naturellement monter d'un semi-Ton, descend au contraire d'un semi-Ton, mais toûjours sur le *B-mol*, ou sur la Touche naturelle de celle qui a formé cette *Dissonance majeure*; de sorte qu'il n'y qu'à ajoûter une Notte à tous les Accords consonans qui suivent ordinairement cette *Dissonance majeure*, cette Notte ajoûtée étant ce *B-mol* que nous venons de dire, & se trouvant toûjours immédiatement au-dessous de celle qui auroit dû être prise pour *tonique* après la *Notte sensible*, qui forme cette *Dissonance majeure*, conformément à nôtre observation du Chpitre précédent, au sujet de la Septiéme, qui pouvoit être ajoûtée à *l'Accord parfait*, dont se sauve la *Dissonance majeure*.

De plus, les Accords par *emprunt* & par *supposition*, ont souvent lieu dans ce dernier genre d'Harmonie; si bien qu'il est difficile de ne pas s'y tromper, lorsque la Basse n'est point chiffrée.

EXEMPLE.

EXEMPLE.



Toute la ſuite de ces Accords eſt conforme à nos Regles.

Si la *Notte ſenſible* deſcend d'un côté, l'on y trouve de l'autre une progreſſion conforme à celle des Septiémes entre les Accords A, B, C, & par renverſement entre F, G. L'on en trouve une dérivée de celle de la *Cadence rompuë* entre C, D.

D'H, à J, la Neuviéme ſuſpend l'Octave qui ſuit immediatement.

L'on trouve dans le reſte une progreſſion à peu-près conforme à celle des Octaves du Chap. VI. excepté que l'on paſſe ici de la *Tierce mineure* à la *majeure*, ou de la *majeure* à la *mineure*, en remarquant par tout dans les *Accords par ſuppoſition* ou *par emprunt*, les Nottes qui occupent la place de celles qui devroient ſe trouver naturellement; mais les doigts étant une fois habituez à ces differentes ſuites d'Accords, préviennent ſouvent la réflexion qu'elles demandent, n'étant neceſſaire que de bien prendre garde aux Intervales qui y changent à tout moment du *majeur* au *mineur*, en deſcendant; & du *mineur* au *majeur*, en montant.

L'on ne peut ſe tromper à l'égard des differens *Tons* où l'on paſſe danscet Exemple, en remarquant les differentes *Nottes ſenſibles* par le moyen des *Diezes*.

Les *B-quarres* que nous joignons aux chiffres ou aux Nottes, servent à remettre chaque Notte dans son ordre naturel, détruisant ainsi le ♯, ou le ♭ qui a paru auparavant ; quelques-uns se servent en pareil cas du ♯ ou du ♭, mais cela est moins regulier, parce qu'un 7 avec un ♭, marque ordinairement une *Septiéme diminuée*, & avec un ✕, il en marque une *superfluë*.

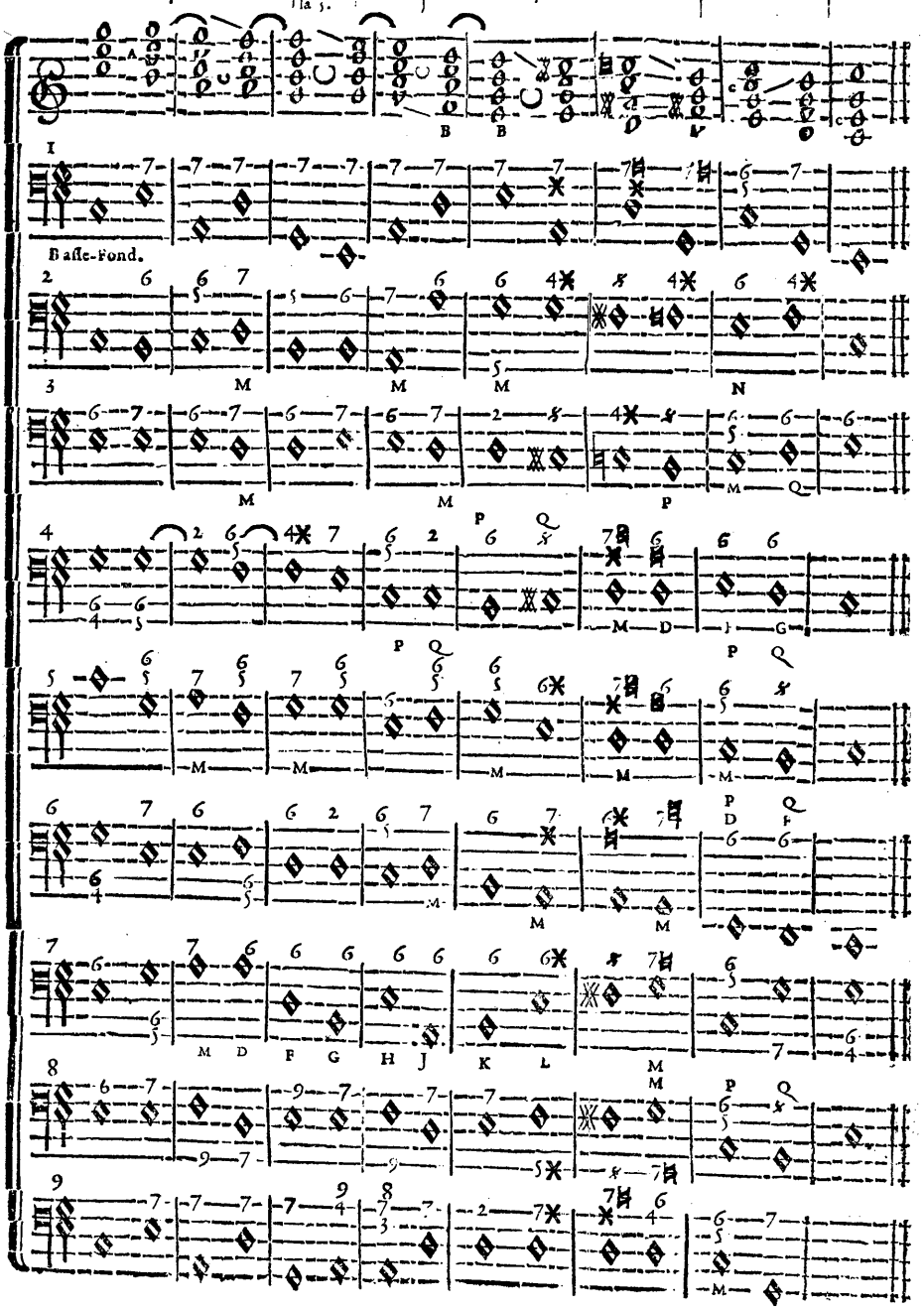
CHAPITRE DIX-SEPTIÉME.

Récapitulation des differentes suites d'Accords.

IL faut bien posseder la *Modulation* de chaque *Ton*, en tâchant de reconnoître celui dans lequel on est, par chaque Accord que l'on touche.

L'orsqu'on ne fait que des Accords consonans, le *Ton* est souvent incertain ; & s'il ne se declare pas au premier Accord dissonant, cela ne peut venir que de ce que la *Dissonance majeure* ne s'y rencontre pas ; mais pour lors ce que l'on perd d'un côté, se retrouve de l'autre, puisque la differente progression de la Basse nous apprend l'Accord qui doit suivre celui que l'on touche, étant encore aidé dans cette occasion par la progression de la *Dissonance mineure*, qui veut toûjours descendre ; & comme ce ne peut gueres être que dans une progression pareille, ou dérivée de celle des Septiémes du Chap. VIII. que le *Ton* devient incertain, la *Dissonance majeure*, qui termine presque toûjours cette progression, nous donne dans le moment ce que nous cherchons ; il faudroit bien posséde la connoissance & la pratique des differentes suites d'Accords, pour ne pas se tromper ; ainsi il ne sera pas hors de propos d'en donner une récapitulation.

Voyez avec attention la Recapitulation qui suit.


Progression fondamentale d'une 3. en montant, où la Dissonance A. ne peut estre preparée.
Progression de Quinte en descendant, conforme à celle du Chap. VIII.
Progress. fond. de 3. en dess. où la Diss. est sauv. de l'Oct. & prép. de la 5.
Progress. de Quinte en dessendant.
Progression de 3. en montant où la Dissonance est sauvée de la Quinte & préparée de l'Octave.
Progression de Quinte en descendant, où la Chromatique a lieu.
La Sixte ajoutée à l'Acc. parf. C. qui prépare une Cad. irreg. & qui se sauve en montant sur la Tierce.
Cadence finale.
Basse-Fond.

Les demi Cercles ⌒ marquent la Dissonance préparée par la Consonance précédente : Les lignes tirées ainsi — marquent la même chose dans le Chromatique, où l'on voit que la Consonance qui prépare, forme neanmoins la Dissonance majeure ; & les lignes tirées ainsi \ ou ainsi / marquent la Consonance qui sauve la Dissonance.

Les mêmes Accords servent pour chaque Basse ; mais comme c'est sur la progression de la Basse-fondamentale que se déterminent les differentes suites d'Accords qui se trouvent dans les autres Basses, il est bon d'avertir ici, que la plûpart des progressions de ces autres Basses sont extravagantes, par rapport à la suite de ces Accords, & qu'il est même rare d'en trouver de pareilles dans une Musique bien composée, sur tout, comme celles qui sont aux endroits marquez des lettres D. F. G. H. J. K. L. M. & N. cependant s'il s'en presentoit par hazard de pareilles, il n'y auroit qu'à pratiquer ce qui suit.

1°. Si l'on ne vouloit pas se mettre en peine de deux Octaves ou de deux Quintes consecutives, il n'y auroit qu'à ajoûter l'Octave dans le premier Accord dissonant, & laisser suivre aux doigts leur cours naturel, selon ce qui paroît dans l'Exemple.

2°. L'on peut éviter ces fautes, en accompagnant chaque Accord à l'ordinaire, c'est-à-dire, avec trois doigts de la main droite, où l'on retranche pour lors l'Octave de ces dernieres Basses dans les Accords dissonans ; & supposé que de cette façon un Accord ne se trouvât pas facilement sous les doigts, il n'y auroit qu'à y retrancher l'un des Sons qui fait Dissonance, au lieu de l'Octave, en reduisant ainsi un Accord dissonant en un consonant ; si bien qu'après un certain Accord dissonant, s'il en suit un de Septiéme, de petite ou de grande Sixte, l'on peut reduire le premier en un Accord parfait, & les deux autres en un simple Accord de Sixte, celui de petite Sixte pouvant être encore reduit en un de Sixte-quarte, & celui de grande Sixte en un Parfait ; & c'est non seulement sur la progression naturelle des doigts, qui coulent presque toûjours diatoniquement d'une Touche à l'autre, qu'il faut se déterminer, mais encore sur les Regles qui vous disent, qu'après un tel Accord, il en doit suivre un tel autre, à proportion de la differente progression de la Basse : Donc l'Accord parfait devant suivre celui de la petite Sixte majeure, lorsque la Basse descend diatoniquement, s'il s'en trouve un de Septiéme ou de grande Sixte après cette petite Sixte en pareille progression, vous pouvez les reduire en un Parfait ; comme à M. L'Accord parfait devant suivre également ceux de fausse-Quinte ou de grande Sixte, en montant diatoniquement,

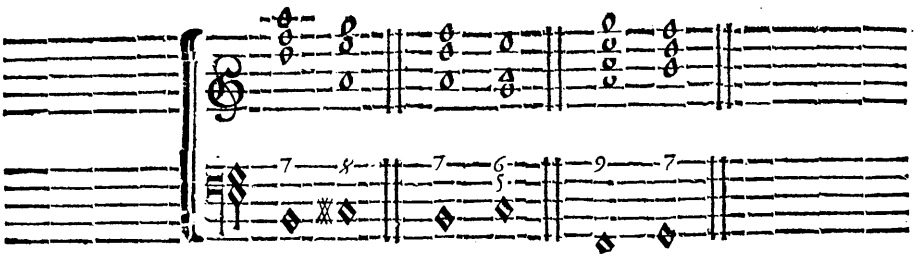
l'on pourra reduire de même ceux de grande Sixte & de Septiéme, qui suivront en pareille progression, comme encore à M.

L'Accord de Sixte-quarte pouvant suivre celui de la petite Sixte en descendant diatoniquement, & celui de la grande Sixte en montant de même ; l'on peut reduire en cet Accord de Sixte-quarte l'Accord de petite Sixte, qui paroîtra après l'un des deux autres dans la progression que nous venons de fixer, supposé que la Notte sensible n'ait point lieu dans le premier Accord de petite Sixte ; car il faudroit pour lors reduire l'autre Accord de petite Sixte qui le suivroit en un Accord de Sixte.

L'Accord de la Sixte devant suivre naturellement celui du Tri-Ton, en descendant diatoniquement, & celui de la petite Sixte majeure, en montant de même. On pourra reduire en cet Accord de Sixte tout Accord de petite ou de grande Sixte, qui suivront ceux du Tri-Ton ou de petite Sixte dans une pareille progression, comme à N, à F, à G, à H & à R, bien que les Nottes F, G & H de la Septiéme Basse, ne suivent pas la progression que nous venons de déterminer ; mais on y remarquera que les doigts toucheront ces Accords par la seule habitude. Il en est de même de l'Accord de la petite Sixte après celui de la Septiéme en descendant diatoniquement, comme à D, de la sixiéme Basse.

3°. Lorsqu'il se trouve deux Accords de suite en progression diatonique de la Basse, lesquels Accords sont de même genre, ou du moins ne sont pas tels qu'ils nous sont prescrits par la Regle naturelle ; si l'on ne veut point s'attacher à la reduction précédente, il faut pour lors suivre une progression contraire entre la Basse & les Accords, faisant descendre les Accords si la Basse monte, ou faisant monter les Accords si la Basse descend, comme cela doit se pratiquer sur les Nottes P, Q, ou P, M, Q, supposé qu'on ne reduise pas en Parfait l'Accord qui se trouve sur la Notte M, de la troisiéme Basse ; car la reduction d'un Accord supprime celle de l'Accord suivant, sur tout, dans une progression diatonique de la Basse ; souvenez-vous que la progression contraire dont nous parlons, ne doit point nous obliger à faire changer de lieu le doigt d'en-bas, ni celui d'en-haut, si-tôt que l'un de ces doigts tient une Touche qui peut servir à l'Accord suivant, excepté que dans une progression diatonique de la Basse en montant, l'on ne trouve la *fausse-Quinte*, ou bien la *grande Sixte* après la *Septiéme* ; ou encore la *Septiéme* après la *Neuviéme*. Ainsi qu'il est démontré dans l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



La Diſſonance n'eſt autre qu'un Son ajoûté à l'Accord conſonant, dans lequel ſeul ſubſiſte le fond de l'Harmonie; de ſorte que cette Diſſonance ne pouvant toûjours être employée avec la même facilité dans l'Accompagnement, il n'y a qu'à l'abandonner lorſqu'elle ne ſe trouve pas naturellement ſous les doigts, en faiſant entendre ſeulement l'Accord conſonant que l'on ſçait qui doit ſuivre, & ſur lequel l'on ſent que les doigts ſe portent d'eux-mêmes, ſuppoſé que cet Accord conſonant ne contienne que les Sons dont la Diſſonance doit être accompagnée, & ſuppoſé encore que l'on poſſede parfaitement la pratique de tous nos differents Exemples. Or c'eſt ainſi que l'on peut ſe mettre au-deſſus de pluſieurs difficultez, qui ne proviennent ſouvent que du défaut de ceux qui en chiffrant la Baſſe, ne s'attachent qu'aux Intervales qu'ils employent dans leur Muſique, ſans ſe mettre en peine du reſte.

La reduction dont nous venons de parler, ne convient point du tout aux Accords de Seconde *par ſuppoſition*, ni *par emprunt*, ni même gueres à ceux de Septiéme.

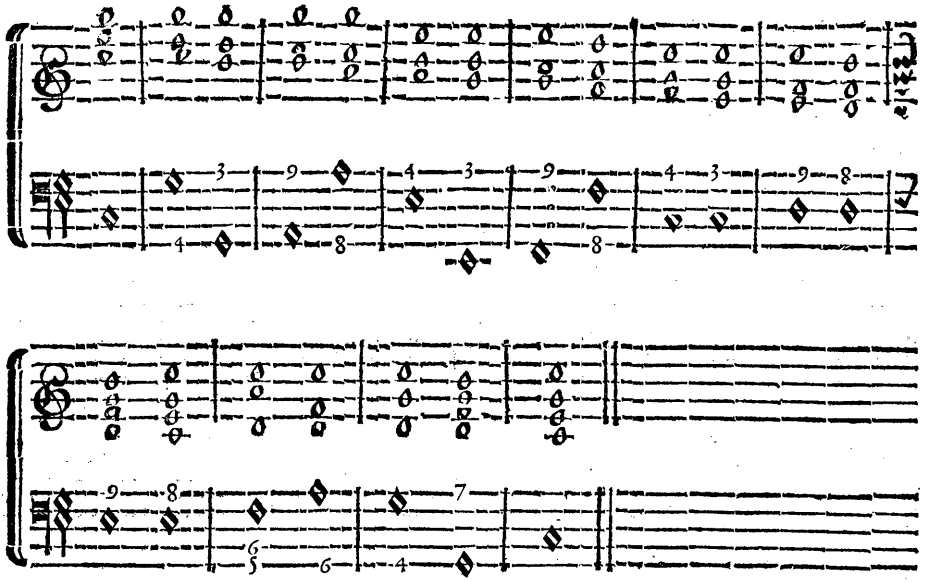
4°. Il ſe trouve deux Quintes de ſuite entre les Parties des Accords B. B. qui ſont aſſez difficiles à éviter dans ces ſortes d'occaſions, de même que quand la Baſſe monte ſur l'Accord de Sixte après le *Parfait*, le tout par rapport à l'arrangement des doigts.

5°. L'on trouve dans la huitiéme & dans la neuviéme Baſſe des *Accords par ſuppoſition*, qu'il faut remplir autant que l'on peut de tous les Sons qui les compoſent, en quoi l'on ne manquera jamais ſi l'on ajoûte l'Octave de la Baſſe à l'Accord qui les précéde immediatement, & en ſuivant d'ailleurs les Regles que nous en avons données.

6°. Remarquez ſur tout, que lorſqu'il ſe trouve pluſieurs Accords diſſonans de ſuite, comme ceux de Septiéme, ou s'il s'en trouve d'autres qui ſoient de differens genres, ſans être entre-lacez d'aucun Accord conſonant, les doigts de la main droite deſcendent

toûjours, jusqu'à ce que la *Notte sensible* se rencontre dans l'un de ces Accords, où pour lors ils doivent monter, du moins celui qui touche cette *Notte sensible.*

EXEMPLE.



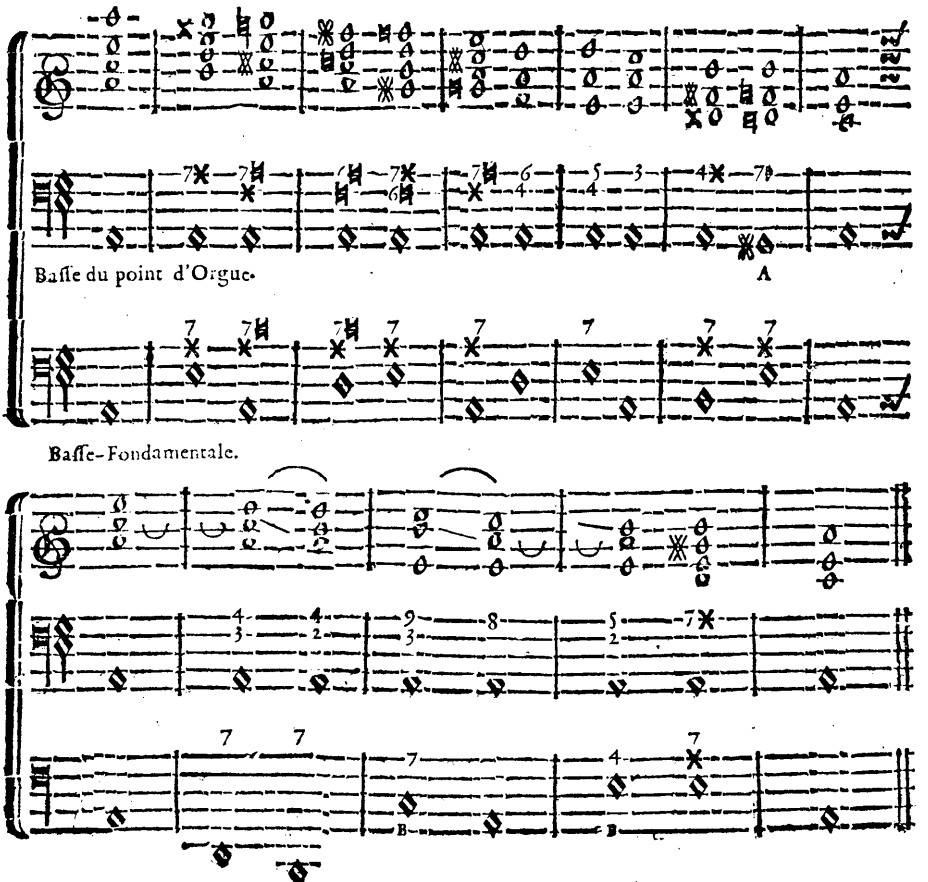
Comme la Septiéme se trouve dans les Accords de Neuviéme, chiffrez sur cette Basse, la Sixte doit la suivre, bien qu'elle ne soit point chiffrée, & qu'il semble que l'Octave chiffrée après la Neuviéme, dénotte l'Accord parfait ; car la Sixte doit sauver ici la Septiéme, de même que l'Octave y sauve la Neuviéme, ce qui se trouve sous les doigts sans y songer, en les laissant couler en descendant d'une Touche à l'autre, selon leur progression naturelle après toutes les Dissonances mineures.

Il en est de même lorsqu'on ne chiffre que d'un 5. une Notte qui peut porter un Accord de Septiéme ou de Neuviéme dans une progression diatonique de la Basse en montant, selon le premier Exemple du Chap. IX. de sorte que cette même Notte chiffrée d'un 5. & d'un 6. ensuite, après laquelle on monte diatoniquement, pourroit embarrasser l'Accompagnateur, si nous ne le prévenions pas là-dessus, en disant, que les Dissonances de Septiéme & de Neuviéme qui se trouveront sous ses doigts, feront un très-bel effet avec l'Accord parfait que le 5. dénotte, & que l'Accord

dénotté par le 6. doit être déterminé ſur celui que l'on tient pour lors, mais encore plus certainement ſur le lieu qu'occupe, dans le Ton, la Notte que l'on touche à la Baſſe, comme cela eſt marqué dans cet Exemple du Chap. IX. où l'on peut ajoûter la Neuviéme aux Accords qui ne ſont chiffrez que d'un 7. lorſque cette Neuviéme ſe trouve ſous les doigts qui ont touché l'Accord précedent.

7°. Souvent la même Diſſonance ſert à en former une autre avant que d'être ſauvée, comme on peut le voir au Troiſiéme Liv. Chap. XII. XV. & XXVII. & ſouvent auſſi une Notte peut porter pluſieurs Accords differens de ſuite, ſelon ce qui a paru dans la plûpart de nos Exemples ; & comme on va le voir encore dans ce que nous appellons *point d'Orgue.*

EXEMPLE.



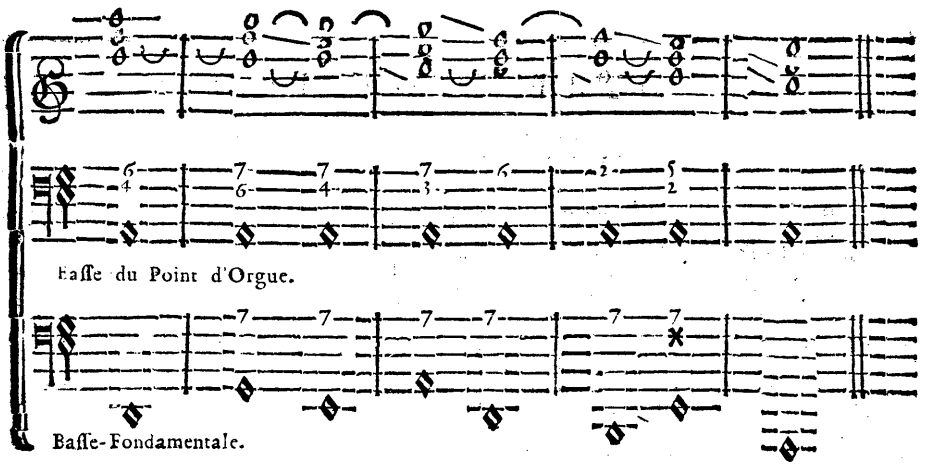
Le

Le *Point d'Orgue* n'a lieu que tant que la Notte de la Basse ne change point ; de sorte qu'il finit à A, & recommence immediatement après.

L'Harmonie de ce *Point d'Orgue* est selon les regles, comme le prouve la Basse-fondamentale ; en se souvenant que la sixiéme Notte tient la place de la Dominante dans les Accords par emprunt ; & que cette Basse-fondamentale doit se trouver au-dessus de l'autre dans les Accords par supposition.

On trouve une double supposition aux Nottes B, en ce que la *Quinte-superfluë* doit se trouver naturellement sur la premiere, & que nous ne pouvous nous dispenser de donner l'Accord de la Onziéme heteroclite à la Seconde ; mais il faut remarquer, que le Son permanent de la Basse, se dérobe pour ainsi dire à nôtre attention laquelle ne se porte pour lors que vers les Sons des Accords ; si-bien que la regularité se trouvant dans la progression de ces Accords, le Son permanent de la Basse ne doit plus y être consideré que comme un *point*, ou bien comme un *zero en chiffres* ; d'où vient encore la liberté que l'on a en pareil cas, de faire entendre la Sixiéme avec la Septiéme.

EXEMPLE.



Si l'on considere les Accords avec la Basse-fondamentale, en retranchant celle *du Point d'Orgue* ; l'on y trouvera une Harmonie reguliere, & l'on ne peut en juger que de cette façon.

Nous expliquons au second Livre, Chap. XIX. une autre maniere de pratiquer encore la Sixiéme avec la Septiéme.

Les Airs de Vielle & de Musette tirent, en quelque façon, leur

origine de *ce Point d'Orgue ;* de ſorte que par ce moyen l'on eſt au fait des differentes ſortes de Baſſes de ce genre.

L'on ne peut trop bien poſſeder la connoiſſance & la pratique de ce renverſement d'Accords, ou plûtôt de ce renverſement de progreſſion de la Baſſe qui paroît dans tous nos Exemples ; car la difference des Accords ne provient, comme le prouvent nos Baſſes-fondamentales, que de celle de la progreſſion de la Baſſe ; de ſorte que le rapport infini qui ſe trouve dans la progreſſion des Accords, à laquelle les doigts s'accoûtument avec un peu d'habitude, nous prévient ſouvent au défaut de la memoire ; les doigts y tiennent leur route naturelle ; ceux qui frapent les Diſſonances mineures ſe coulent naturellement en deſcendant ſur la touche voiſine, & ceux qui frapent les majeures en font de même en montant ; ſi bien que ſans ſonger au genre de l'Intervale, la Septiéme, la Neuviéme, la Onziéme, la fauſſe-Quinte, la Tierce dans un Accord de petite Sixte, & ſouvent la Quinte dans un Accord de grande Sixte devant deſcendre ; le doigt qui touche l'un de ces Intervales ſe porte de luy-même où il doit paſſer, auſſi-bien qu'aprés le Tri-Ton, aprés la Seconde-ſuperfluë, & qui doivent monter, en ſe ſouvenant que de deux doigts qui ſe joignent, celui d'en-bas doit toûjours deſcendre, excepté dans la cadence irreguliere.

CHAPITRE DIX-HUITIE'ME.

Regles neceſſaires pour bien accompagner.

1°. AVant que de mettre les mains ſur le Clavier, il faut regarder en quel Ton, & en quel Mode eſt compoſée la Piece de Muſique dont il s'agit, quelle en eſt la Meſure & le mouvement ; voir ſi dans le courant de la Piece le Mode, la Meſure, où la Clef ne changent point ; prendre garde aux chiffres que portent les Notes, de même qu'aux ✱, ou aux ♮ qui peuvent y être aſſociez ; conſiderer la progreſſion de la Baſſe, pour ſuppléer au défaut des chiffres : En un mot, il faut mettre en pratique toutes nos regles précedentes.

2°. Il faut conformer ſon accompagnement au caractere des voix, & à celui des *Airs ;* entrant dans l'eſprit des *Paroles* ou de la ſeule expreſſion de l'*Air*, s'il n'y a point de paroles : Il faut proportionner également cet accompagnement à la force des Voix, ou des Inſtruments ; de ſorte qu'on ne les étouffe point par un trop grand bruit, ou qu'on ne les ſoûtienne pas aſſez par le contraire ; pou-

vant doubler de la main gauche les Accords que l'on touche de la main droite, en exceptant les Dissonances de cette regle, ou pouvant retrancher des Accords les Octaves, ou même certaines Dissonances, selon le cas.

3°. Quand le Son du Clavecin ou du Theorbe se perd; l'on peut repeter un même Accord, faisant ensorte que ce soit plûtôt sur le premier temps de la Mesure, que sur aucun autre, & avec la derniere syllabe d'un mot; car cette repetition faite au milieu d'un mot, ou même au milieu d'une phrase, pourroit empescher souvent d'en entendre le sens; cela est inutile pour l'Orgue, puisque les Sons y sont contenus.

4°. Il faut tenir ses Accords au milieu du Clavier, autant que la Basse le permet; & quand on est obligé de les changer de lieu, il faut faire ensorte que ce soit sur le même Accord, ou du moins aprés un Accord consonant, jamais aprés un dissonant; bien que l'on n'en soit pas toûjours le maître, par rapport à des changemens imprévûs dans la Basse qui monte ou descend quelquefois de deux Octaves, selon la fantaisie du Compositeur: Au reste pour transposer ainsi les Accords d'un lieu à l'autre; si l'on voit, ou si l'on sent qu'une même touche de l'Accord que l'on tient peut servir à celui qu'il faut transposer, il faut y porter le doigt d'en-bas si c'est en montant, ou celui d'en-haut si c'est en descendant, de façon que la main ne se leve point, & que cette transposition se fasse du seul mouvement d'un doigt qui prend la place de l'autre; si bien que par ce moyen, l'on n'est point obligé de quitter la vûë de dessus le Livre, en se souvenant d'ailleurs de la maniere dont nous avons dit que les Accords devoient être harpegez.

Pour ce qui est d'accompagner sans chiffres, bien que toutes nos regles roulent sur ce sujet; il faut encore y joindre celles de la Composition, & malgré tout cela, l'on y réüssira difficilement, si l'oreille, le goût & les doigts ne préviennent pas la connoissance; ainsi il n'y a rien de tel que d'accoûtumer l'oreille à la bonne & à la veritable Harmonie par une frequente pratique des principes precedents.

CHAPITRE DIX-NEUVIE'ME.

De la maniere de chiffrer une Basse-Continuë, & de connoître les Accords que chaque chiffre dénotte.

L'Accord parfait peut être chiffré par l'un des trois Intervales qui le composent ; quoique pour l'ordinaire il ne se chiffre point, si ce n'est pour en faire distinguer la Tierce par un ✖, quand elle est majeure, ou par un ♭, quand elle mineure.

Le ✖ seul marque par tout la Tierce majeure, & le ♭ seul marque la Tierce mineure ; s'ils sont joint à quelques chiffres, ils en alterent l'Intervale d'un semi-Ton, à proportion de leur naturel.

Tous les Accords doivent se chiffrer par le chiffre dont ils portent le nom. Par Exemple.

Celui de la 2. par un.	2	Celui de la 7 superfluë par un	7✖
Celui de la 2 superfluë. par un.	2✖	Celui de la 6 min. par un	6♭
Celui de la 11, dite 4, par un.	4	Celui de la 6 maj. par un.	6✖
Celui du Triton. par un.	4 ou 4✖	Celui de la petite 6te. par un.	6
Celui de la fausse 5. par un.	5 ou 5♭	Celui de la grande 6te. par un.	6 5
Celui de la 5 superfluë. par un.	5✖	Celui de la 6—4 par un	6 4
Celui de la 7. par un.	7	Celui de la 9e. par un	9
Celui de la 7 diminuée. par un	7♭		

L'on ne doit pas joindre de ✖ ni de ♭ aux chiffres qui marquent des Intervales qui sont naturellement majeurs ou mineurs dans le Ton que l'on traite ; & au cas qu'il faille le faire, il vaut mieux se servir du ♮ ; il n'y a qu'au chiffre qui marque le Tri-Ton que l'on a accoûtumé de joindre un ✖.

Il faut ajoûter le chiffre qui change la construction naturelle d'un Accord au chiffre qui marque cet Accord.

EXEMPLE.

La 11, dite 4 accomp. de la 2. au lieu de l'Octave.	4 2 ou 5 2
La 11, dite 4 accomp. de la 9.	4 9
La 7 accomp. de la fausse-Quinte.	7 5♭
Le Tri-Ton accomp. de la 3. min.	4✖ 4♭
La petite Sixte accomp. de la fausse Quinte.	6✖ 8
La 5. superfluë accomp. de la 4.	5✖ 4
La 7. superfluë accomp. de la 6. min.	7✖ 6♭

Tous les Accords où la Dissonance majeure peut avoir lieu, doi-

vent être désignez par le chiffre qui marque en même tems l'Intervale de cette Dissonance.

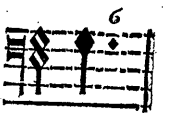
Il y a beaucoup de Basses-Continuës où cette regularité n'est pas observée ; de sorte que cela peut tromper ceux qui ne se guident que par les chiffres ; mais ceux qui voudront se guider par nos regles, verront combien elles sont necessaires en pareil cas.

Il y a des Auteurs qui mettent encore plusieurs chiffres où un seul suffiroit ; ce qui embroüille beaucoup.

Un chiffre mis à côté d'une Notte, marque toûjours l'Accord ; mais s'il est un peu aprés la Notte, & que cette Notte puisse porter un Accord parfait, c'est marque qu'il faut faire sur le premier tems de la Notte l'Accord parfait, & sur le second tems, ou troisiéme, ou quatriéme tems, selon l'éloignement du chiffre ; l'Accord désigné par ce chiffre.

Une Notte qui vaut plusieurs tems, peut porter un Accord different pour chaque tems, ou quelquefois elle portera le même Accord pendant deux tems ; de sorte que quand cela ne peut pas bien se distinguer par la disposition des chiffres, c'est à l'oreille à en decider.

Le *Point* represente la Notte qui le précede, ainsi ; de sorte que le chiffre mis au-dessus ou au-dessous du *Point*, signifie que l'Accord doit être fait dans la valeur du tems de ce *Point*.



CHAPITRE VINGTIE'ME.

Comment on peut distinguer dans une Basse les Nottes qui doivent porter un Accord.

L'On doit faire un Accord dans le premier moment de chaque tems de la Mesure ; quoiqu'une même Notte puisse porter le même Accord pendant plusieurs tems ou plusieurs mesures.

Une Notte qui ne vaudra qu'un tems, peut se diviser en deux tems, & porter par consequent deux Accords differents ; on pourroit même la diviser en davantage de tems ; mais les Accords y seroient pour lors trop précipitez.

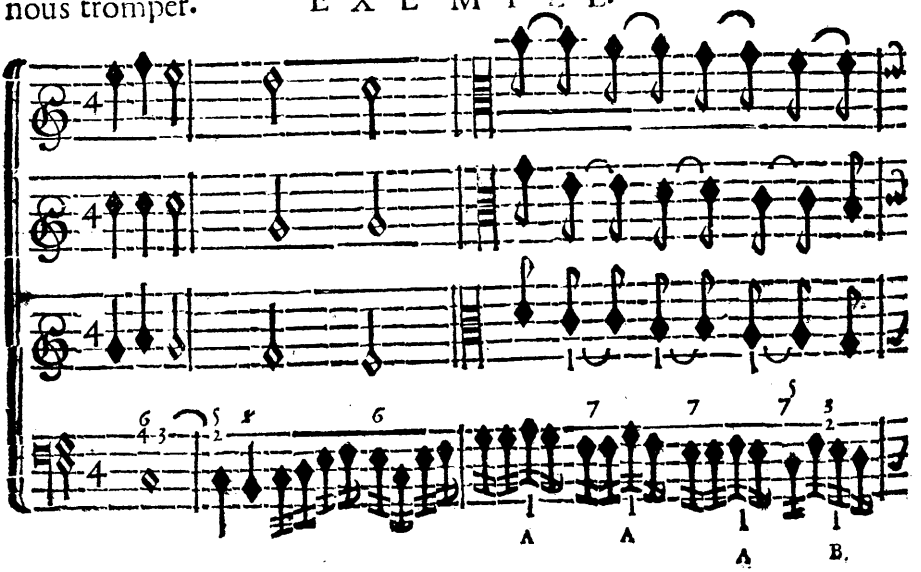
Dans les Basses figurées l'on fait souvent passer plusieurs Nottes dans un tems ; mais c'est sur la premiere de chaque tems que l'Accord doit se faire ; & la main droite qui frappe un Accord à chaque tems, bat pour ainsi dire la mesure.

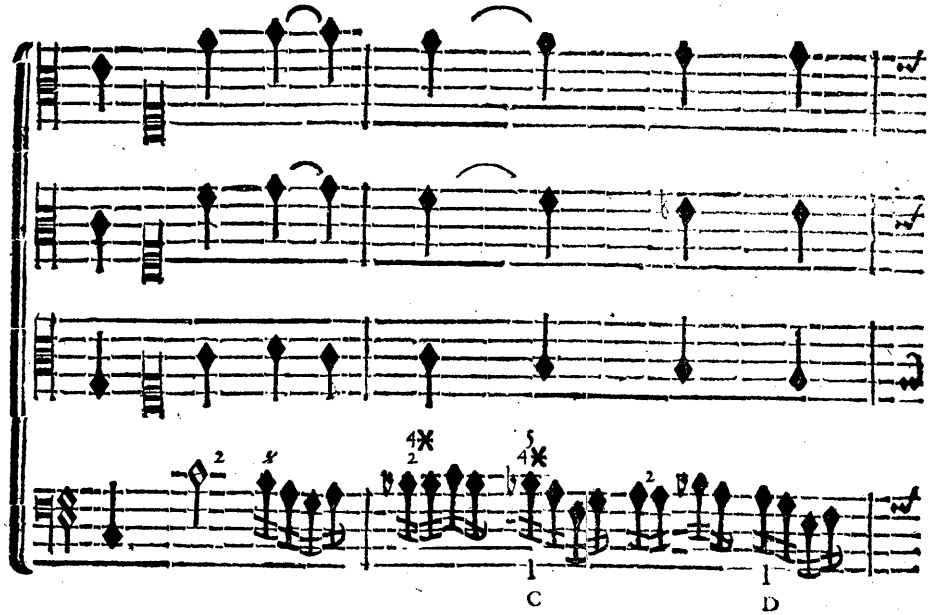
Quand le mouvement est un peu précipité, & qu'un même

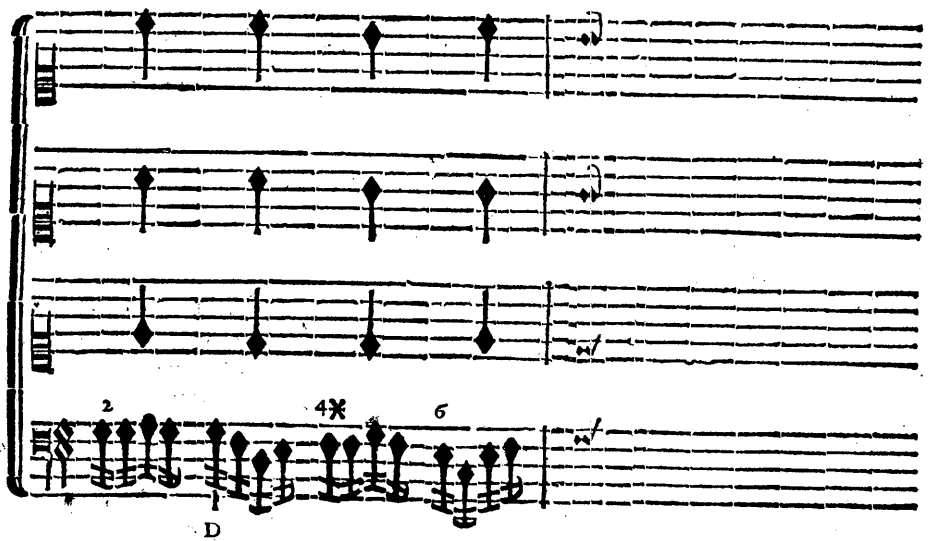
Accord peut servir dans plusieurs tems consecutifs, il est bon de ne pas le repeter, jusqu'à ce que l'on sente que le son de l'Instrument est entierement éteint ; un même Accord trop réïteré devenant ennuyeux.

L'on trouve de certaines Basses figurées, qu'il est souvent difficile de bien chiffrer, parce que les Nottes de cette Basse ne sont pas toûjours contenuës dans l'Accord qui doit être entendu ; si-bien que nos regles sont ici d'un grand secours ; ne pouvant jamais s'y tromper en employant les Accords que l'on sçait qui doivent se suivre naturellement. Par exemple, si l'on voit plusieurs Accords dissonans de suite, comme plusieurs 7, ou 2, & dans une progression diatonique de la Basse, sans être entre-lacez par des Accords de Sixte, tels que la regle l'ordonne ; supposé même que chacun de ces Accords dissonans frappe dans le premier moment de chaque tems ; il faut pour lors partager chacun de ces tems en deux parties égales, & faire entendre sur la Notte, par où commence la seconde partie du tems, l'Accord que l'on sçait qui doit suivre & préceder un certain Accord dissonant ; les doigts nous prévenant même souvent dans cette occasion, lorsque l'on s'est une fois formé une bonne habitude sur les principes précedents ; & comme la Notte qui doit porter cet Accord non chiffré, ou chiffré d'une certaine façon qu'on n'a point accoûtumée, n'est pas toûjours celle qui devroit paroître naturellement ; il faut se gouverner en ce cas, plûtôt sur la suite naturelle des doigts, que sur cette Notte qui pourroit nous tromper.

E X E M P L E.







Comme l'on ſçait que l'Accord de *la petite Sixte* doit préceder celui de *la Septiéme* en deſcendant diatoniquement, & que celui de *la grande Sixte*, ou de *la fauſſe-Quinte* doit préceder celui de *la Seconde* ſur deux Nottes en même degré, bien que ces Nottes ne

se trouvent point dans le premier moment du tems où l'Accord doit être entendu, & bien que cet Accord ne soit point chiffré, comme à A, & à D, ou qu'il soit chiffré d'une maniere difficile à comprendre, comme à B, & à C; il ne faut pas moins faire ces Accords *de petite* ou *de grande Sixte* entre chacun de ces Accords *de Septiéme* ou *de Seconde*, selon la teneur des regles, & conformément à l'habitude où l'on est de faire descendre un ou deux doigts aprés la Dissonante mineure, pendant que les autres restent sur le même degré, ainsi de plusieurs autres progressions où de pareils inconveniens peuvent se rencontrer.

Il ne faut jamais quitter un *Dieze* ou un *B-mol*, qui ayant servis à un Accord, peuvent servir encore à l'Accord suivant, excepté que cela ne soit précisément marqué par un nouveau chiffre qui détruit ce *Dieze* ou ce *B-mol*; car ce *Dieze* ou ce *B-mol* étant pour lors naturel dans le Ton que l'on traite, peuvent former *des Quintes fausses* ou *superfluës*, qui doivent être préferées, en ce cas, *à la Quinte juste*, ainsi de tout autre Intervale; l'Auteur devant marquer le contraire, lorsque son sujet le demande; sinon il n'y a que l'oreille qui puisse en decider.

FIN.

Attribution de la Charge de Seul Imprimeur du Roy pour la Musique.

PAR Lettres Patentes du Roy, données à Fontainebleau le cinquiéme jour du mois d'Octobre, l'An de Grace mil six cent quatre vingt quinze, Signées, LOUIS; & sur le replis, Par le Roy, PHELYPEAUX; Scellées du grand Sceau de cire jaune; Confirmées par Lettres de Surannation, données à Marly le ving huitiéme May mil sept cent quinze, Signées comme dessus: Toutes lesdites Lettres verifiées & Registrées en Parlement le sept Juin 1715. Il est permis (à J B-Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, & Noteur de la Chapelle de Sa Majesté,) d'Imprimer, faire Imprimer, Vendre & Distribuer toute sorte de Musique, tant Vocale qu'Instrumentale, de quelque Auteur ou Auteurs que ce soit, avec tres-expresses inhibitions & défenses à tous Imprimeurs, Libraires, Tailleurs & Fondeurs de Caracteres, & autres personnes generalement quelconques, de Tailler, Fondre, ni contrefaire les Notes, Caracteres, Lettres grises, & autres choses inventées par ledit Ballard, ny d'entreprendre ou faire entreprendre ladite Impression de Musique, en aucun lieu de ce Royaume, Terres & Seigneuries de l'obéissance de Sa Majesté, nonobstant toutes Lettres à ce contraires sans le congé & permission dudit Ballard; A peine de confiscation des Livres ou Exemplaires, Notes, Caracteres, & autres Instruments servant au fait de ladite Impression de Musique, & de six mille livres d'Amende; Ainsi qu'il est plus amplement declaré esdites Lettres: Sadite Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin desdits Livres imprimez, foy soit ajoûtée comme à l'Original.

PRINCIPAUX TRAITÉS D'HARMONIE DEPUIS RAMEAU

ALEMBERT (Jean Le Rond d'Alembert), *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Paris, 1752.

ANDRÉANI (Evelyne), *Antitraité d'harmonie*, coll. 10/18, Union générale d'édition, Paris, 1979.

BERTON (Henri), *Traité d'harmonie*, Paris, 1814.

BITSCH (Marcel), *Précis d'harmonie tonale*, Leduc, Paris, 1957.

BUSSLER-LEICHTENTRITT, *Praktische Harmonielehre*, C. Habel, Berlin, 1906.

CATEL (Ch. S.), *Traité d'harmonie*, Paris, 1802.

CHAILLEY (Jacques), *Traité historique d'analyse harmonique*, Leduc, Paris, 1951 ; réédition, 1977.

COLET (Hippolyte), *La panharmonie musicale*, Paris, 1837.

DÉNÉRÉAZ (A.), *Cours d'harmonie*, Rouart, Paris, 1937.

DESPORTES (Yvonne), *Précis d'analyse harmonique*, Heugel, Paris, 1948.

DUBOIS (Théodore), *Traité d'harmonie*, Heugel, Paris, 1891.

DUPRÉ (Marcel), *Cours d'analyse harmonique*, 2 vol., Paris, 1936.

DURAND (Emile), *Traité complet d'harmonie*, 2 vol., nouvelle édition, Leduc, Paris, 1951.

FÉTIS (François-Joseph), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, 1844.

GEVAERT (François Auguste), *Traité d'harmonie*, Lemoine, Paris, 1905.

FORTE (A.), Tonal *Harmony in Concept and practice*, Holt, R. and W., New York, 1979.

HALM (August), *Harmonielehre*, De Gruyter, Berlin, 1939.

HANSEN (T.), *Twentieth Century Harmonic and Melodic Aural Perception*, University Press of America, Lanham, Maryland, 1982.

HAUER (J.), *Vom Wesen des Musikalischen*, Waldheim-Eberle, Vienne, 1920.

HINDEMITH (P.), *A. Concentrated Course in Traditional Harmony*, 2 vol., New York, 1943-1953.

INGELBRECHT (D. E.), *Diabolus in musica*, Chiron, Paris, 1933.

JELENSPERGER (Daniel), *L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier* (1831), Haeser, 1833.

KOECHLIN (Ch.), *Traité de l'harmonie*, 3 vol., éd. Eschig, Paris, 1927-1930.

KNORR (I.), *Aufgaben für Unterricht in die Harmonielehre*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1903.
KREHL (St.), *Harmonielehre*, 3 vol., De Gruyter, Berlin, 1921-1931.
LOUIS (Rud.), *Der Widerspruch in der Musik*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1893.
MAYRHOFER (Robert), *Die organische Harmonielehre*, Schuster u. Loeffler, Berlin-Leipzig, 1908.
MESSIAEN (O.), *Vingt leçons d'harmonie*, Paris, 1939.
MILLER (D. C.), *The Science of Musical Sounds*, MacMillan, New York, 1916.
NORMAND (René de), *Etudes d'harmonie moderne*, Paris, 1912.
OETTINGEN (V.), *Das duale Harmoniesystem*, Siegel, Leipzig, 1912.
PIERCE (J. R.), *The Science of Musical Sounds*, Scientific American Books, New York, 1983.
REBER (N. H.), *Traité d'harmonie*, Paris, 1862.
RIEMANN (Hugo), *L'harmonie simplifiée*, trad. Humbert, Augener, Londres, 1893.
RIEMANN (Hugo), *Harmonielehre*, Hesse, Leipzig, 1905.
RIMSKY-KORSAKOV, *Traité d'harmonie*, trad. du russe par F. Dorfmann, Leduc, Paris, 1910.
RÖGELN, *Harmonielehre*, C. Habel, Berlin, 1910.
SAINT-SAËNS (C.), *Harmonie et mélodie*, Calmann-Lévy, Paris, 1885.
SAVARD (Augustin), *Cours complet d'harmonie théorique et pratique*, Girod, Paris, 1853.
SCHENKER (Heinrich), *Harmony*, University of Chicago, 1954 ; 1980.
SCHINDLER (A.), *Listening to Music*, Holt, Rinhart and Winston, New York, 1980.
SCHOENBERG (Arnold), *Harmonielehre*, Universal-Edition, Vienne, 1911.
SCHOENBERG (Arnold), *Traité d'harmonie*, trad. de l'allemand par Gérard Gubisch, Lattès, Paris, 1983.
SHOLES (P. A.), *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Oxford, 1983.
SCHOLZ (Hans), *Harmonielehre*, B. G. Teubner, Leipzig, 1920.
SERIEYX (A.), *Cours de grammaire musicale*, Heugel, Paris, 1925.
SPENCER (P.), *The Practice of Harmony*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1983.
TARTINI (Giuseppe), *Trattato di musica seconde la vera scienza dell' armonia*, Padoue, 1754.
WATT (H. J.), *The Foundations of Music*, University Press Cambridge, 1919.
WIEHMAYER (Th.), *Musikalische Formenlehre in Analysen*, Heinrichshofen, Magdebourg, 1927.

INDEX

Les chiffres arabes, gardés ici pour faciliter la lisibilité de l'index, renvoient aux pages numérotées en chiffres romains de la présentation de J.-F. Kremer.

ALEMBERT (Jean Le Rond d'), 11, 18, 21, 23, 32, 33, 64, 65, 76.
ANCIENS (Rapports mélodiques des), 42.
ANDRÉ (Père), 62.
ANDRÉANI (Evelyne), 25, 56, 76.
ARISTOTÉLICIEN (modèle), 16.
BACH (Jean-Sébastien), 19, 68.
BATTEUX (Abbé Charles), 60, 62.
BEETHOVEN (Ludwig Van), 67, 68.
BERGSON (Henri), 67, 68.
BERIO (Luciano), 72.
BERTON (Henri), 23, 76.
BERTON (Pierre), 17.
BITSCH (Marcel), 12, 24, 25, 38, 48, 76.
BLOCH (Ernst), 12, 68, 69, 73.
BROSSARD (Sébastien de), 40.
BUSSLER-LEICHTENTRITT, 37, 76.
BYRD (William), 19.
CARISSIMI (Giacomo), 22.
CARTÉSIEN (ne), 15, 27, 34.
CARTE SONORE, 29, 33, 34, 35, 45,53.
CASTEL (Père), 18, 69.
CATEL (Charles Simon), 11, 22, 23, 24, 76.
CHABANON (Michel Paul Guy de), 14, 63, 64.
CHAILLEY (Jacques), 15, 25, 29, 31, 76.
CHORON (Alexandre Etienne), 12, 22.
COLET (Hippolyte), 21, 76.
CORNEILLE (Pierre), 16.
DEBUSSY (Claude), 68.
DÉNÉRÉAZ (Alexandre), 76.
DESCARTES (René), 14, 16, 27-32, 34, 65.
DESNOIRESTERRES (Gustave Le Brisoys), 17.
DESPORTES (Yvonne), 76.
DIDEROT (Denis), 16, 17, 44, 62, 64, 66.
DUBOIS (Théodore), 12, 24, 25, 37, 59, 76.
DUBOS (Abbé Jean-Baptiste), 67.
DUNSTABLE (John), 19.
DUPRÉ (Marcel), 76.
DURAND (Emile), 76.
ENCYCLOPÉDISTES (Les), 17.
ESCAL (Françoise), 65.
FAVART (Charles Simon), 17.
FÉTIS (François Joseph), 12, 21-24, 76.
FIOCCHI (Vincenzo), 22.
FONTENELLE (Bernard Le Bovier de), 60, 61.
GEVAERT (François Auguste), 23, 25, 76.
GLUCK (Christoph Willibald), 17, 18, 63.
GRECS (gamme tétracordale des), 30.
GRÉTRY (Antoine Ernest Modeste), 17.
GREUZE (Jean-Baptiste), 17.
GRIMM (Melchior, baron de), 17.
GOSSETT (Philip), 53.
GUIDO D'AREZZO, 30.
HÁBA (A.), 20.
HAENDEL (Georg Friedrich), 19, 22.
HALÉVY (Jacques Fromental Elie Lévy), 24.
HALM (August), 76.
HANSEN (T.), 76.
HAUER (J.M.), 76.
HAYDN, 19.
HEIDEGGER (Martin), 66.
HEINICHEN (J.D.), 53.
HERDER (J.G. von), 64.
HINDEMITH (Paul), 76.
INGELBRECHT (D.E.), 76.
JACOBI (Erwin R.), 18, 20.
JELENSPERGER (Daniel), 21, 24, 76.
JOMMELLI (Niccolo), 22.
KANT (Emmanuel), 71.

KEANE (Michaela Maria), 13.
KINTZLER (Catherine), 65.
KIRCHER (Athanasius), 18.
KIRNBERGER (Johann Philipp), 23, 24.
KNORR (Iwan), 37, 77.
KOCH (Heinrich Christof), 13.
KOECHLIN (Charles), 12, 25, 76.
KREHL (St.), 77.
KREMER (Joseph François), 12, 43, 52, 73.
LA BORDE (Jean Benjamin de), 64.
LACÉPÈDE (Bernard Germain Etienne de La Ville, comte de), 17.
LASSUS (Roland de), 19.
LEBLOND (Abbé), 18.
LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE, 62.
LEIPP (E.), 15.
LOI DU PLUS COURT CHEMIN, 34.
LOUIS (Rud), 77.
LOUIS XV, 14.
LULLY (Jean-Baptiste), 21, 61, 63.
MANNHEIM (Ecole de), 43.
MARPURG (F.W.), 23.
MASSON (Charles), 40.
MAYRHOFER (Robert), 77.
MERSENNE (Abbé Marin), 64.
MESSIAN (Olivier), 77.
MILLER (Dayton Clarence), 77.
MOMIGNY (Jérôme Joseph de), 22.
MONSIGNY (Pierre Alexandre), 17.
MORELLET (Abbé André), 63.
MOZART, 19.
NORMAND (René de), 77.
OETTINGEN (Von), 77.
PALESTRINA (Giovanni Pierluigi de), 19, 22.
PENDERECKI (Krzysztof), 72.
PICCINNI (Niccolo), 17.
PIERCE (J.R.), 77.
PIETERZOON SWEELINCK (Jan), 55.
PISCHNER (Hans), 13, 18.
PLATONICIEN (modèle), 16.
PLUCHE (Abbé Noël Antoine), 61.
POISSON (Nicolas Joseph), 28, 29.
POPORA (Niccolo), 22.
PRINCIPE ; — d'éternelle jeunesse, 74 ; — d'invocation, 74 ; — de tension et de détente, 34.
PYTHAGORICIEN (modèle), 16, 29.
RAVEL (Maurice Joseph), 72.
REBER (Napoléon Henri), 12, 24, 77.
RIEMANN (Hugo), 22, 37, 77.
RIMSKY-KORSAKOV (Nicolai Andreevich), 77.
RÖGELN, 37, 77.
ROUSSEAU (Jean-Jacques), 11, 14, 18, 32, 33, 36-41, 44, 60-63, 69.
SAINT-LAMBERT (Michel de), 53.
SAINT-SAENS (Camille), 77.
SARRETTE (Bernard), 23.
SAUVEUR (Joseph), 15, 20.
SAVARD (Augustin), 12, 25, 34, 40, 77.
SAVART (Félix), 34.
SCHEIDT (Samuel), 55.
SCHEIN (Hermann), 55.
SCHELER (Max), 66.
SCHENKER (Heinrich), 77.
SCHINDLER (A.), 77.
SCHOENBERG (Arnold), 12, 20, 37, 66-68, 75, 77.
SCHOLES (P.A.), 19, 77.
SCHOLZ (Hanz), 25, 37, 77.
SCHÜTZ (Heinrich), 55.
SERIEYX (A.), 77.
SNYDERS (Georges), 53.
SORGE (G.A.), 53.
SPENCER (P.), 77.
STRIFFLING (Louis), 18, 61, 63.
SUARD (Jean-Baptiste-Antoine), 18.
SZONDI (Peter), 16.
TABLE DE DÉNOMBREMENT DES PRINCIPAUX ACCORDS, 54.
TARTINI (Giuseppe), 32, 77.
TOPOLOGIE DES INTERVALLES SUR LE CLAVIER, 53.
VIADANA (Ludovico Grossi da), 55.
VICTORIA (Tomas Luis de), 19, 22.
WAGNER (Richard), 67-70, 73.
WATT (H.J.), 77.
WEBER (Carl Maria von), 69, 70, 72.
WIEHMAYER (Th.), 77.
WOLF (Hugo), 73, 74.
ZARLINO (Giuseppe), 18, 30, 32, 34, 35, 39, 40.
ZARLINIEN (modèle), 30.

Xe siècle, 19.
XIe siècle, 30.
XIIe siècle, 19.
XVe siècle, 19.
XVIe siècle, 19.
XVIIe siècle, 16, 19, 25, 55, 61.
XVIIIe siècle, 11, 14, 16, 19, 25, 31, 35, 61-53, 65.
XIXe siècle, 19, 25, 34-36, 39, 48, 51.
XXe siècle, 19, 20, 24, 25.

TABLE DES MATIÈRES

Rameau, l'harmonie et les méprises de la tradition

Avant-propos XI
I. Vues théoriques XIII
II. Vues historiques XVI
III. Les successeurs de Rameau XIX
IV. Analyse comparative du Traité de Rameau XXVII
Livre premier XXVIII
Livre second XXXIV
Livre troisième XLIV
Livre quatrième LIII
V. Vues esthétiques LX
VI. De la tradition LXVI
VII. Vues pédagogiques LXXIII

Principaux traités d'harmonie LXXVI
Index LXXVIII

« Traité de l'Harmonie » de Jean-Philippe Rameau 1
Livre premier: Du rapport des raisons et proportions harmoniques 1
Livre second: Du son fondamental de l'Harmonie,
et de sa progression 49
Livre troisième: Principes de composition 169
Livre quatrième: Principes d'accompagnement 363

Achevé d'imprimer en octobre 1992
sur les presses de l'Imprimerie Carlo Descamps
59163 Condé-sur-l'Escaut

Dépôt légal: octobre 1992
N° d'impression: 7614

Imprimé en France

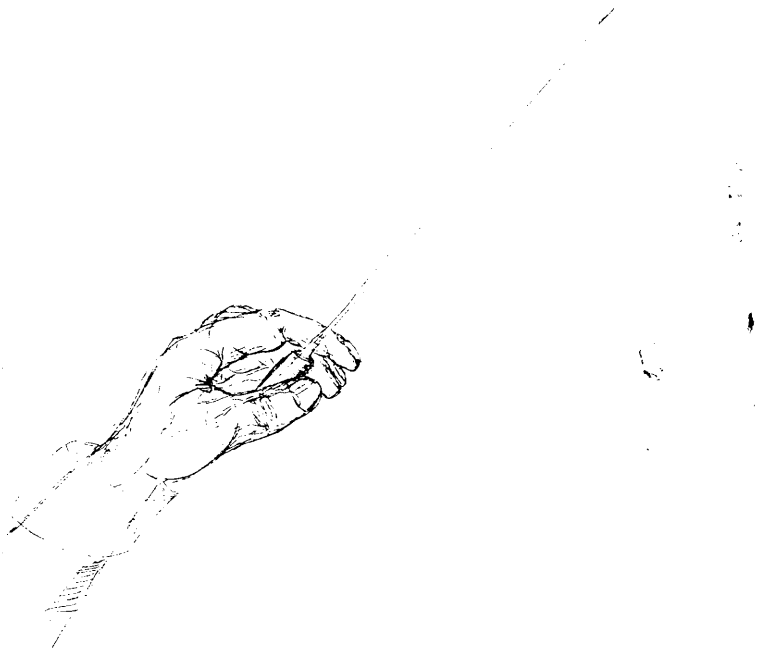
La réédition du *Traité de l'Harmonie* de Jean-Philippe RAMEAU est un événement important dans le domaine de la musique.

Cet ouvrage, que les musiciens vénèrent sans y avoir eu facilement accès jusqu'alors, est la référence de base de la Musique française, tant du point de vue esthétique que du point de vue théorique.

La lecture des quatre livres du Traité de Rameau met à nu la vocation pédagogique du compositeur.

Par ses constantes comparaisons avec d'autres théoriciens, l'étude analytique de Joseph-François KREMER, *Rameau, l'Harmonie et les Méprises de la Tradition,* permet de saisir l'évolution de l'harmonie depuis le dix-huitième siècle jusqu'à nos jours.

Joseph-François KREMER, compositeur, diplômé de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, auteur de l'opéra La Rencontre au Point du Jour, *est directeur artistique du Conservatoire de Sevran.*



Rameau, Jean-Philippe
Traité de l'harmonie
8619

Couverture : Photo Roger-Viollet.

ISBN 2-86563-157-5